1997

bianco&nero

3

EUROWESTERN

Storie e geografie,
miti e realtà
del western europeo,
dalle origini all'esplosione
degli anni '60, dalla
Camargue alla Tundra,
dai Carpazi alle distese
di Almeria

Centro
Sperimentale di
Cinematografia

Editrice
Il Castoro

Bianco & Nero

Rivista trimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia
a. LVIII, n. 3, luglio-settembre 1997

Direzione
Orio Caldiron

Redazione
Gianni Canova, Caterina Cerra, Stefano Della Casa, Silvia Tarquini

Hanno collaborato a questo numero:
Carlos Aguilar, Juan Bosch, Raymond Chirat, Lorenzo Codelli, Stefano Della Casa, Frank-Burkhard Habel, Christiane Habich, Eric Le Roy,Vittorio Martinelli, Luke McKernan, Claver Salizzato, Peter van Bagh

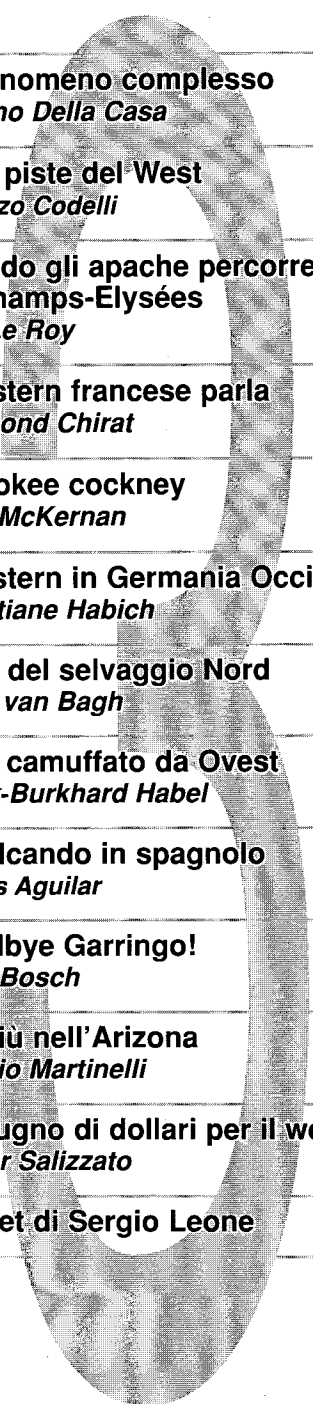
Coordinamento del dossier: Lorenzo Codelli

Ideazione grafica
Daniele Lo Faro, Gianluca Mizzi

Impaginazione
Emanuela Carelli

Direttore responsabile: Orio Caldiron. Direttore editoriale: Angelo Libertini.
Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949

Direzione e redazione
Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-72.22.369 Tel. 06-72.29.42.89 / 72.29.42.49

Centro Sperimentale di Cinematografia
Presidente: Orio Caldiron. Consiglio di amministrazione: Emerenzio Barbieri, Giuseppe Cereda, Roberto Cicutto, Carlo di Carlo, Aldo Papa, Gillo Pontecorvo. Direttore generale: Angelo Libertini. Dirigente Servizio biblioteca ed editoria: Fiammetta Lionti.

Editrice Il Castoro S.r.l.
viale Abruzzi 72, 20131 Milano
Tel. e fax 02-29.51.35.29
E-mail: ecastoro@tin.it

Tipografia
Arti Grafiche Bianca & Volta, Truccazzano, Milano

In copertina: *Tex Willer*, illustrazione di Aurelio Galleppini, concessa da Sergio Bonelli Editore

sommario

3

EUROWESTERN

5 Un fenomeno complesso
Stefano Della Casa

9 Sulle piste del West
Lorenzo Codelli

15 Quando gli apache percorrevano gli Champs-Elysées
Eric Le Roy

25 Il western francese parla
Raymond Chirat

39 Cherokee cockney
Luke McKernan

59 Il western in Germania Occidentale
Christiane Habich

77 L'oro del selvaggio Nord
Peter van Bagh

83 L'Est camuffato da Ovest
Frank-Burkhard Habel

89 Cavalcando in spagnolo
Carlos Aguilar

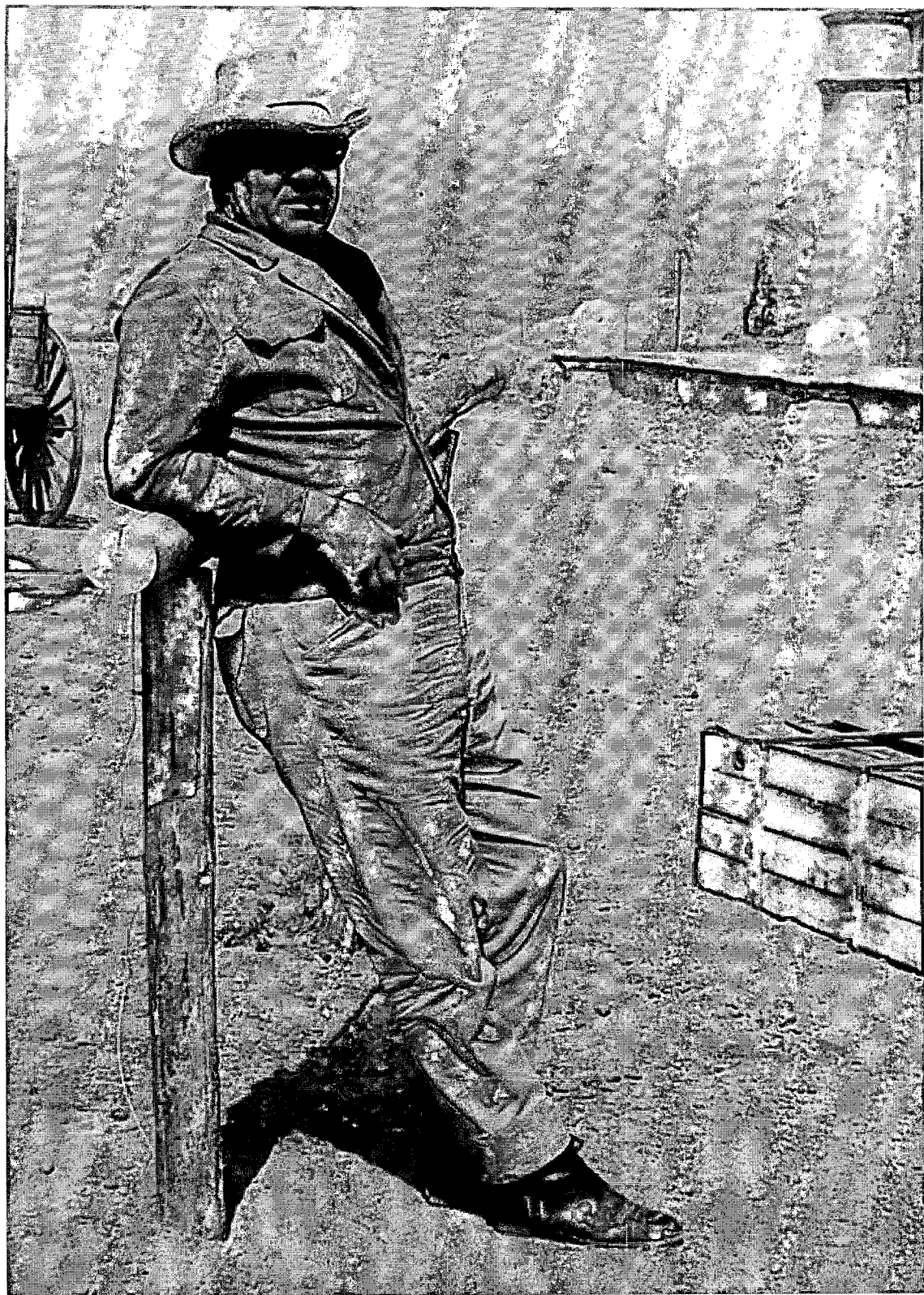
103 Goodbye Garringo!
Juan Bosch

107 Laggiù nell'Arizona
Vittorio Martinelli

115 Un pugno di dollari per il western italiano
Claver Salizzato

133 Sui set di Sergio Leone

Sergio Corbucci

5

Sciocca adolescenza
falsa e stupida innocenza
continenza
vuoto mito americano
di terza mano

Francesco Guccini

Stefano Della Casa
Un fenomeno complesso

L'eurowestern è un fenomeno tipicamente italiano e spagnolo, con addentellati in molti altri paesi europei. Sarebbe sbagliato considerarlo un fenomeno unitario, visto che storie e motivazioni sono alquanto diverse: Gianno Garko non è Jacques Brel, i Leningrad Cow-boys hanno poco a che vedere con Benito Stefanelli e le distese di sabbia tipiche della Camargue hanno poco a che vedere con le dune di Tor Caldara o con la vista a perdita d'occhio di Almeria. Questo numero di «Bianco & Nero» contiene il primo tentativo di attraversamento diacronico e sovranazionale, fornendo un'ampia documentazione su uno dei tanti spettri che si sono aggirati nel vecchio continente, e cioè l'epopea della conquista della frontiera, della giovane nazione americana, del «Go West, young man, go forth into the country» invocato due secoli or sono da Horace Greely e capace di forgiare la nazione che da allora domina incontrastata il mondo, Europa compresa.

Le analisi storiche fornite dai critici e le testimonianze dei diretti protagonisti sono, come è ovvio, dense di riferimenti al rapporto che è intercorso tra le varie cinematografie nazionali e quella americana. Anzi, il western europeo ha costituito per tantissimi anni il terreno più caratteristico di quel confronto: da una parte il «cinema americano per eccellenza», come lo definì André Bazin, dall'altro il tentativo di contrapporsi a esso, di sottrargli segmenti di mercato, di contrastare un'egemonia che, a partire dagli anni '10, è sempre stata appannaggio della produzione hollywoodiana (come diceva Godard a metà degli anni '60, «a cinquant'anni dalla rivoluzione d'Ottobre il cinema americano regna incontrastato sul mondo», individuando in due righe il nocciolo vero del problema).

Come dicevamo, la storia e le storie (e quindi le analisi, le spiegazioni) sono molto diverse. Ma italiani, inglesi, francesi, tedeschi, spagnoli, finlandesi convergono almeno su un punto di vista: l'ispirazione veniva da John Ford (o da Tom Mix, da

Fred Niblo...), la realizzazione era tutt'altra cosa, l'America era solo uno spunto e il primo trattamento consisteva nell'elaborarla a piacimento. Lo stesso avviene anche per la paraletteratura, o per i fumetti. Quando Karl May scrive il ciclo di *Winnetou*, i riferimenti di paesaggio sono più simili alla Mitteleuropa di quanto non assomiglino alla Monument Valley: e il vedere quei soggetti tradotti in film girati in Slovenia e in Croazia appare quasi una scelta di coerenza, non l'adeguamento a una necessità. Tra i tanti romanzi di Salgari portati in più riprese al cinema non c'è il suo ciclo western, *Le selve ardenti*: ma il fatto che si descrivano foreste nelle quali «ci sono conifere sferzate dalla sabbia che non superano l'altezza di un cavallo» fa pensare più alla macchia mediterranea dei tomboli che al parco di Yellowstone. E non è solo una questione di paesaggi. Quest'anno si preparano grandi festeggiamenti per i cinquant'anni del fumetto western più popolare del mondo, Tex Willer. L'eroe era stato immaginato dal soggettista Gianluigi Bonelli come un succedaneo di John Wayne mentre il disegnatore Aurelio Galleppini si era ispirato in un primo tempo a alcune foto di Gary Cooper che aveva sottomano: il risultato è stato che man mano il ranger che gli indiani chiamano "Aquila della notte" è risultato un ibrido tra i due grandi attori, assumendo proprio per questo una sua propria fisionomia (e le riviste specializzate hanno dimostrato che i picchi dove si nasconde il suo principale nemico Mefisto nell'episodio *La gola della morte* sono stati realizzati da Galleppini sulla base di quanto vedeva dalla sua finestra durante una vacanza sulle Dolomiti).

Insomma, la forza dei western europei è stata quella di mettere sempre più rapidamente da parte i modelli di partenza. Anzi, i migliori cicli western sono quelli che più rapidamente hanno trovato una propria indipendenza: non solo sul terreno iconografico, anche sul piano dei contenuti e delle idee. Insomma: era un falso problema pensare, come tanti recensori d'epoca, che il nodo consistesse nel fatto che i tratti somatici di Pierre Brice erano poco credibili nei panni di un indiano (ma ci sono esempi ancora più estremi: se qualcuno conosce il volto del caratterista napoletano Nino Vingelli, si stupirà di sapere che il medesimo si aggira con un completo sfrangiato e una piuma sul cappello in *Sansone e il tesoro degli Incas*, western della Romana Film). La forza del western europeo consisteva invece nel calare quella cornice esotica nella tradizione locale, o più ambiziosamente nell'attualità. Per quanto riguarda la tradizione, basterà ricordare che l'*Odissea*, il *Michele Strogoff*, la *Carmen* e *Giulietta e Romeo* hanno tutti conosciuto la propria versione western (rispettivamente *Il ritorno di Ringo*, *Per pochi dollari ancora*, *L'uomo, l'orgoglio, la vendetta* e *Dove si spara di più*) e che ben prima di *Il buono, il brutto e il cattivo* i westerner spagnoli avevano tratto ispirazione dal romanzo picaresco. Per quanto riguarda l'attualità, basterà citare il passato partigiano di Giulio Questi che rivive nel suo unico, bellissimo western *(Se sei vivo spara)*; l'assassinio di John Kennedy che già turbava Veltroni ma affascinava invece Tonino Valeri *(Il prezzo del potere)*; gli studenti vestiti con il camicione tipico delle guardie rosse di Mao *(Vamos a matar, compañeros!)*.

E proprio questi esempi bastano a spiegare perché il western italiano sia stato il più interessante di tutti. Nella lunga tradizione artigianale del nostro cinema si formano saperi professionali e sensibilità politiche che convergeranno poi nel western all'italiana. E siccome il periodo dei nostri western coincide con una fase di grande tensione politica e sociale e culturale, nessun altro genere ha riportato con tanta ricchezza la complessità della situazione che si viveva nelle fabbriche, nelle università, nelle piazze. Se la commedia, pochi anni prima, aveva saputo raccontare l'Italia del boom e dell'urbanizzazione forzata, il Messico di Leone, di Corbucci e di Sollima diventa il collante capace di legare Don Milani e Che Guevara, Marcuse e Camillo Torres. Persino *Vento dell'Est*, capolavoro godardiano di destrutturazione del racconto, nasce nelle intenzioni del produttore come un western d'autore (e Godard, contrariamente a Lizzani o a Vancini, ha saputo essere personale anche in un lavoro su commissione: lo stesso scherzetto che vent'anni più tardi combinerà al duo Menahem Golan-Yoran Globus, che gli avevano commissionato il *King Lear* pensando a un patinato Shakespeare d'autore come quello che era stato fornito loro da Franco Zeffirelli). E il successo di questi film potrebbe da solo spiegare perché il '68 in Italia sia stato così radicato e sia nei fatti continuato per una decina d'anni, mentre in tutta Europa il fenomeno è stato molto più circoscritto. E, parafrasando il Bazin citato più sopra, il western italiano è sicuramente il cinema sessantottino per eccellenza.

Duccio Tessari sul set di Viva la muerte... tua

Questo intreccio di popolare e di colto, di successo commerciale e di profondità teorica rende il western europeo (esperienza ormai chiusa e irripetibile) uno dei fenomeni più complessi e significativi nel cinema del vecchio continente. Chi ritiene che la teoria nasca non dall'autoreferenzialità ma dallo studio attento e puntuale dei fenomeni, troverà pane per i suoi denti. E potrà unire il piacere del testo con quello della scoperta: un atteggiamento mentale indispensabile per attraversare un genere che spesso viene liquidato con poche, generiche frasi fatte.

Bijeli Vukovi *di Konrad Petzold*

9

Lorenzo Codelli
Sulle piste del West

Agli albori della rassegna Eurowestern – svoltasi a Udine dal 24 al 30 aprile 1997 – dev'esserci stata una qualche predestinazione, simile a certi emozionanti giochi del fato così frequenti nelle saghe della Frontiera. Potremmo quasi dire che Eurowestern si sia partorito da sé. Alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone 1995 lo storico tedesco Martin Koerber aveva appreso dell'esistenza nell'Hunsrück, in Germania, di un giacimento assai vasto di pellicole italiane a 35mm, in lingua italiana, un tempo circolate nel circuito per gli emigrati del nostro paese. Grazie al suo intervento al cardiopalma, in puro stile *cliffhanger*, e alla fulmineità di Livio Jacob, ben seicento film italiani dei mitici decenni '50, '60 e '70 sono felicemente rientrati in patria e ora ribollono negli archivi della nuova sede della Cineteca del Friuli di Gemona. Tale corpus, che non comprende, come minimizzava Martin Koerber, soltanto "film-spazzatura", bensì un sacco di rare gemme d'autore e d'attore, include tra l'altro un'ottantina di western-spaghetti. È bastato visionarne alcuni per constatare – per chi di noi non li avesse visti all'epoca d'oro del genere – che risultano stracolmi di nomi extra-italiani tra gli ideatori, il cast, gli esterni, i collaboratori, ecc. Quale altro genere autoctono infatti è stato più globalmente *europeo* ante litteram dello spaghetti-western?

Accalorandoci tra gli organizzatori del Centro Espressioni Cinematografiche nell'aprile scorso, durante l'edizione di UdineIncontri dedicata alla "Contestazione generale", che aveva incluso le proiezioni dell'ottima copia di *Quien sabe?*, con introduzione del regista Damiano Damiani, e di quella scolorita di *Django*, il classico all'emoglobina di Sergio Corbucci – entrambe provenienti dalla collezione teuto-gemonese –, abbiamo deciso d'intraprendere un'esplorazione pionieristica a vasto raggio sulle piste del "Far West" così com'era stato ricostruito tra le dune di Almeria, sui fiordi dalmati, nelle doline carsiche, alle periferie di Berlino, Praga, Roma, sulle colline gallesi, nelle lande finlandesi, in cento praterie ove scorrazzarono Ringo, Sartana, Trinità, Django, Provvidenza. Il progetto ha trovato il sostegno del Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale con cui abbiamo coorganizzato la rassegna.

Come guide spirituali e pratiche per questo periplo abbiamo messo in valigia alcuni atlanti.

Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone, di Christopher Frayling (Routledge & Kegan Paul, London 1981), il primo excursus a inquadrare, nel capitolo introduttivo, il macroavvento spaghettaro entro la cornice dell'intero continente. Siamo assai lieti che il preveggente Chris Frayling, rettore del Royal College of Art di Londra e biografo di Sergio Leone con una monumentale opera d'imminente uscita presso l'editore londinese Faber and Faber, abbia cavalcato dalle rive del Tamigi fino a Udine. Né possiamo dimenticare d'altra parte che Sergio Leone, il supremo capostipite, era stato in due occasioni ospite alle Giornate del Cinema Muto, per rendere omaggio a suo padre Roberto Roberti e per festeggiare la monografia pordenonese di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli sull'opera di Roberto Roberti – autore, nel 1913, dell'irreperibile proto-western *La vampira indiana.*

Spaghetti Westerns-the Good, the Bad and the Violent. A Comprehensive, Illustrated Filmography of 558 Eurowesterns and Their Personnel, 1961-1977, di Thomas Weisser (McFarland & Company, Jefferson, North Carolina 1992). Una filmografia critica realizzata in piena provincia statunitense, forse non proprio *comprehensive* come pretende, però traboccante di riferimenti a pellicole non esclusivamente italiche o italo-iberiche.

Western Lexikon. 1324 Filme von 1894-1978, di Joe Hembus (Wilhelm Heyne Verlag, München 1976). Un dizionario filmografico coraggioso per l'epoca, poiché osava porre sullo stesso piano i capolavori hollywoodiani e i derivati europei, inclusi quelli germanici – alcuni dei quali emersi in ere geologiche ben più lontane di quanto ci si potesse immaginare.

The Western. The Aurum Film Encyclopedia, a cura di Phil Hardy (Aurum Press, London 1983; II edizione 1991); *The Bfi Companion to the Western,* a cura di Edward Buscombe (André Deutsch/Bfi Publishing, London 1988). Due schedari enciclopedici che riconfermano lo straordinario livello di competenza made in England.

Lex Barker und seine Filme. Von Tarzan bis Old Shatterhand (Günter Albert Ulmer Verlag, Tuningen 1994), di Manfred Christ; *Gojko Mitić, Mustangs, Marterpfähle. Die Defa-Indianerfilme* (Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, Berlin 1997), di Frank-Burkhard Habel. Due album speculari, rispettivamente stampati in stile Agfacolor e Orwocolor, dedicati a due mitici eroi teutonici, l'atletico Lex "Old Shatterhand" Barker dell'Ovest e lo yugo-pellerossa Gojko Mitić dell'Est; pur nei limiti di lussuose *fanzine* adulatrici ambedue dissodano le vallate di Karl May. *Macaroni Westerns/Spaghetti Westerns in Japan* (Producers System Company, Tokyo 1995), di Katsumi Ishikuma, un corposo dossier a colori dal look tipicamente "Italia anni '60"; va ricordato che lo stesso studioso nipponico è responsabile del notevole sito internet specializzato in macaroni-western: http://www.pscweb.com/.

11

Bienvenido Padre Murray *di Ramon Torrado*

Inoltre, pochi mesi or sono è stato dato alle stampe dall'Institut Lumière di Lione il volumetto *Gabriel Veyre, opérateur Lumière,* a cura di Philippe Jacquier e Marion Pranal. L'epistolario di Gabriel Veyre testimonia della scoperta del Sud-Ovest selvaggio da parte dell'operatore inviato oltre oceano dai fratelli Lumière nel luglio 1896. La proiezione a Udine delle copie di alcuni suoi film – segnalate da Eric Le Roy e da poco restaurate dall'Archivio di Bois d'Arcy – ha fatto discutere parecchio, a proposito delle *origini* tanto dell'eurowestern quanto del western cinematografico tout court. L'inverno scorso, a rincuorare le nostre indagini archeologiche agganciandole all'attualità, è comparso inatteso in libreria *Al cuore, Ramon, al cuore. La leggenda del western all'italiana* (Tarab Edizioni, Firenze 1996). In questo pamphlet trascinante il giovane critico Luca Beatrice rilancia entusiasticamente la polidimensionalità del sempreverde patrimonio autoctono.

Plomo sobre Dalas *di José María Zabalza*

13

Fenomeno o epifenomeno? Si era discusso fino alla nausea di siffatte problematiche, congenite all'arco storico dello spaghetti-western, perlomeno da quando tale genere s'era andato spegnendo o era stato debellato dai recensori sprezzanti. Lungi da noi autorizzare ora reazioni "continentaliste", al posto di quelle nazionaliste così tipiche dei nostalgici dell'ahimè defunto Cpi (Cinema popolare italiano). La nostra rassegna – che s'è vista, guarda caso, rifiutare qualsiasi contributo da parte della munifica Commissione Europea! – ha avuto invece l'ambizione di verificare in quale misura, attraverso quali meccanismi socio-psichici e con quali esiti estetici e culturali l'imitazione/emulazione delle saghe della Frontiera americana abbia pervaso il cinema europeo di questo secolo.

Villin Pohjolan Kulta *di Aarne Tarkas*

Il dossier ospitato in queste pagine speriamo renda un'idea della vastità e dell'attualità delle tematiche dibattute a Udine da cineasti quali Franco Nero, Sergio Sollima, Juan Bosch, Joaquín Romero Marchent, Horst Wendlandt, Luis Enrique Bacalov, Gojko Mitić, Tonino Valeri, Tinto Brass, Luc Moullet, Edgar Wright, Bernardino Zapponi, Enzo G. Castellari; da numerosi appassionati quali Alberto Farassino, Carlo Gaberscek, Giorgio Placereani, Sergio G. Germani, Luca Beatrice, Stefano Della Casa, oltre che dagli esperti che firmano i saggi di questo numero.

L'intervento di Peter Von Bagh è tratto da *Kinopalatsi-The Cd-Rom of the Finnish Cinema*, Mediaythiö Sansibar, Helsinki 1996. Lo scritto di Frank-Burckhard Habel dal sopracitato *Gojko Mitić, Mustangs, Marterpfähle.*

Joë Hamman in Roulletabille chez les Bohémiens

15

Eric Le Roy

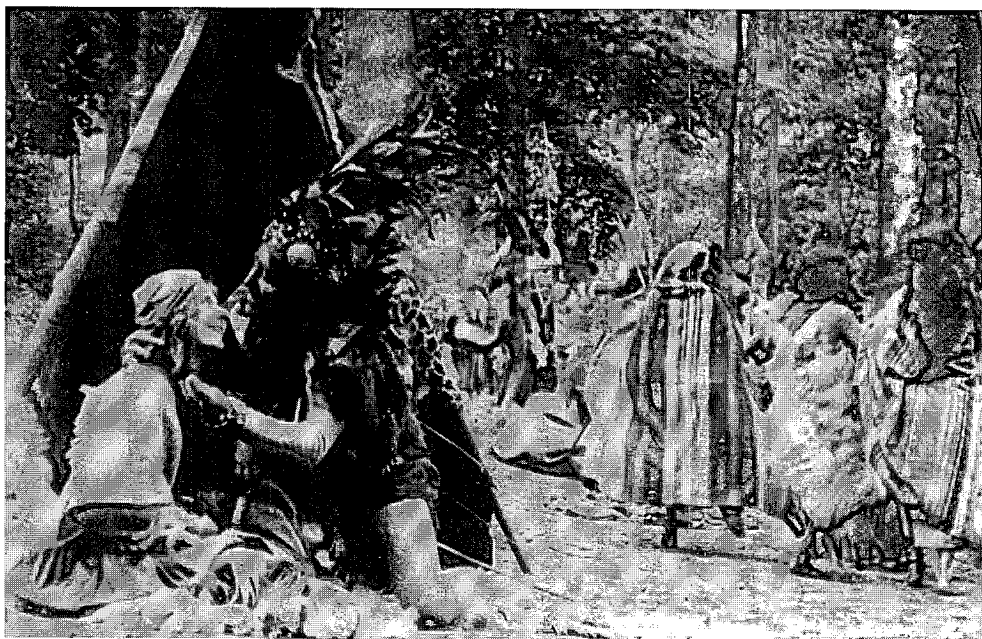
Quando gli apache percorrevano gli Champs-Elysées

Nel 1889, la Francia vede trionfare un uomo leggendario che finirà poco dopo in modo miserabile[1]: Buffalo Bill, uccisore di kiowa, di comanche e di bufali, che porta al cinturone lo scalpo di un capo indiano. Prende corpo, in questo modo, nell'immaginario europeo la visione di un Far West pieno di peripezie, e gli spettatori, sensibili a queste imprese che richiamano il circo, si infiammano per l'epoca dei pionieri e per le loro conquiste delle terre degli indiani. Non si sa ancora al prezzo di quanti massacri perpetrati da questo "eroe". Quando qualche anno più tardi nasce il cinema, i fratelli Lumière fanno a loro volta opera pionieristica e inviano operatori in tutti i continenti. È in Messico che Gabriel Veyre[2], cineasta e artista, gira le prime vedute di indiani: non si può certo parlare di western all'europea, ma questi *Repas d'indien*, *Baignades de chevaux* e *Lassage de un cheval sauvage* sono caratteristici di una inclinazione per il pittoresco e per il vissuto quotidiano. Ben presto queste immagini della realtà, che incuriosiscono il pubblico popolare, saranno sostituite da una produzione francese che si sforzerà di copiare un genere emblematico dell'America moderna. Il passaggio di Buffalo Bill ha lasciato delle tracce. Qualche raro romanzo, alcuni fascicoli a episodi e racconti spietati sulla conquista del West creano la fama degli apache: a Parigi, i teppisti di Montmartre, e in seguito quelli delle grandi città, prendono questo nome con orgoglio. Gli apache non erano forse rinomati per la loro ferocia? Alcuni film Pathé sfruttano questa fama: *Idée d'apache* (1907) di Lucien Nonguet, con Max Linder, racconta la delirante storia di un furto con scasso, mentre *Apache apaché* (1909) è una scena comica in cui si vede un giovane apache della capitale derubare un passante prima di venir inseguito dagli agenti.

All'apice della produzione, Pathé inizia le lavorazioni negli Stati Uniti, ma insieme a Pathé-Exchange, maschera attori e comparse francesi per simulare avventure del Far West nei boschi di Vincennes o tra le *rocailles* di Boulogne. Nei cataloghi è spesso impossibile distinguere il vero dal falso: *Indiens et cow-boys* (1904), scena drammatica in sei quadri, *Les apaches du Far-West* (1907), *Cow-boys et peaux-rouges* (id.), *La justice du peau-rouge* (1908), *Les exploits de Buffalo* (1909) o *La fiancée et le cow-boy* (id.) possono costituire temibili mistificazioni con tende artigianali costruite

in fretta e furia dagli attrezzisti Pathé, donne vestite con coperte da pochi soldi che si fanno passare per indiane, cow-boy parigini che non sanno assolutamente andare a cavallo. Per i non iniziati, che, in queste storie dai soggetti poco innovatori, non riconoscono gli ippocastani della regione parigina, l'illusione è comunque perfetta. I soggetti trattano, in tempi brevissimi (tra i cento e i duecento metri), le leggende del West, la reputazione (atroce) degli indiani (che raramente vengono presentati in positivo) e l'eroismo dei cow-boy messi di fronte alle peggiori vendette, agli attacchi alle diligenze o agli eroi della caccia all'oro. Meglio accontentarsi degli *Exploits de cow-boys* (1909), scene di "sport e acrobazie" che si svolgono in piena Parigi, con la ricostruzione di un angolo di Texas, per una esibizione con il lazo eseguita da veri specialisti! All'Éclair, l'immaginazione sbrigliata di Victorin Jasset[3] comincia a fare fuoco e fiamme. Il cineasta affronta tutti i generi con un senso del ritmo e del pittoresco che lo renderanno famoso. Le sue opere, che esaltano i briganti simpatici, già allora ottengono un buon successo e, ben prima delle avventure di *Protéa*, Jasset si lancia nelle avventure di *Riffle Bill, le roi de la prairie* in quattro serie (1908) o del *Vautour de la Sierra* in tre serie (1909), sfruttando i grandi spazi e le avventure del West. La scomparsa di questi film non ci permette sfortunatamente di giudicare la loro qualità. Ciò nonostante, la grande qualità estetica del regista doveva manifestarsi nella sua abilità nel costruire racconti pieni di colpi di scena e nella sua bravura nell'usare le scenografie e nel dirigere gli attori. Questi titoli, diretti in un'epoca in cui Jasset era alla ricerca del suo stile, hanno in seguito ceduto il posto a un cinema d'azione più moderno. Allo stesso modo dei film a soggetto "regionale", di cui il pubblico apprezza il pittoresco (come quelli bretoni e corsi, che piacciono tanto agli autori parigini), le storie sugli indiani e la conquista del West ottengono una accoglienza calorosa per il loro aspetto "indigeno". Il successo del western è tale che anche il cineasta Camille de Morlhon, abituato agli interni ovattati, apporta il suo mattone all'edificio adattando nel 1910 un racconto di Gérard de Nerval pieno di fantasia, *Jemmy*[4]: Jemmy O'Dougherty viene rapita da una banda di indiani. Suo marito si risposa. Dopo cinque anni di cattività, Jemmy riesce a fuggire, ritorna a casa e scopre suo marito insieme alla nuova moglie e ai loro cinque figli. Jemmy ritorna dunque dagli indiani e si sposa con il capo Tomahawk. Il film, che avrebbe potuto essere una commedia raffinata e ironica sull'Ovest americano è sfortunatamente diventato, sotto la guida di Morlhon, un film senza sapore, diseguale, talvolta eccentrico; non cerca la verosimiglianza, presenta Jemmy che vive con il marito (che dovrebbe essere un cow-boy, ma che viene rappresentato con l'aspetto di un gitano) in uno scenario da fattoria normanna. L'accampamento indiano è invece ricostruito in modo più scrupoloso, pur essendo piantato nel mezzo di un bosco dell'Île de France. Il western è quindi già un tema apprezzato, che utilizza l'immaginario dei pionieri, ma anche l'esotismo degli indiani vestiti in modo curioso. La staticità e l'enfasi degli attori e la messa in scena di *Jemmy*, piatta e senza inventiva, vanificano un bel soggetto. Questo tentativo di western poetico alla francese, senza ambizioni di sensazionalità, è probabilmente unico.

Les diables rouges *di Joë Hamman*

Paragonato agli autori di quei western di paccotiglia spesso ridicoli, un personaggio originale, fuori dal comune e inventivo, non indegno del cinema americano dei primi anni è Joë Hamman[5], uomo proteiforme e genialmente eclettico. Slanciato, lo sguardo vivo e sbarazzino, ha brillato nella pittura, nel disegno, nell'illustrazione, nella tecnica cinematografica, nella recitazione, ma anche nella scrittura (sceneggiature, romanzi), senza dimenticare la regia. Partito per gli Stati Uniti nel 1903 (a diciassette anni), per un anno e mezzo scopre la vita dell'Ovest americano, frequenta autentici pellerossa, «quelli che avevano visto le rivolte e le guerre, che avevano visto quello che era il Far West una volta»[6]. In tutto il Sud del Dakota disegna paesaggi e scene tipiche, scrive ciò che lo colpisce, fotografa per testimoniare, ascolta i racconti degli anziani. Ritorna agguerrito, con le valigie piene di selle, speroni, costumi, foulard, cappelli, pantaloni e costumi indiani che per il cinema diventeranno altrettanti accessori di rara veracità. Questa conoscenza approfondita di una comunità messa al bando dalla politica americana risulterà essenziale quando Hamman affronterà la creazione cinematografica. Rimarrà incontestabilmente il personaggio più rappresentativo di un genere che avrà contribuito a far vivere, con una fedeltà e una onestà ampiamente riconosciute. Nel 1906, mentre il cinema francese si basa principalmente sulla comicità da music-hall e sui drammi sociali, Joë Hamman dà prova di una immaginazione scatenata girando da solo, con l'operatore Moreau, un film intitolato semplicemente *Cow-boy*, il primo vero western del

Jemmy *di Camille de Morlhon*

cinema francese. Forte del successo, si lancia nella stesura di una sceneggiatura che propone alla Lux, una ditta ben felice di produrre qualche pepita di celluloide che si distacchi dalle cose abituali. Ne segue una collaborazione fruttuosa con Jean Durand[7], personaggio enigmatico, tra i fondatori del burlesco alla francese. Alla Lux, Durand gira tra il 1908 e il 1910 circa quarantotto pellicole, tra le quali un gran numero di genere western: il suo cinema è popolare, unisce humour e azione, senza dimenticare la poesia. Durand inoltre, un tipo colorito che avrebbe potuto essere un apache, come Hamman, non esita a prendere il pubblico in contropiede: non esita nemmeno per un attimo a sfidare i divieti e crea uno stile particolarmente innovatore che rompe con l'accademismo dell'epoca. Alle operette sentimentali, i due uomini contrappongono soggetti difficili, senza cercare di piacere a tutti i costi. Ad esempio, Hamman si muove nella periferia parigina con i suoi costumi autentici: la cura apportata a queste ricostruzioni è minuziosa, attenta, precisa. Fin dal 1907, la scenografia di Arcueil conferisce a *Le despérado* una veridicità fuori dal comune, malgrado i divieti e le ordinanze municipali che non favoriscono i membri della troupe nell'andare in giro per la regione, mascherati da cow-boy e da indiani: «Il bosco di Meudon, le cave di Romainville, la pianura di Nanterre e le loro desertiche solitudini ci offrivano campi d'azione perfetti, accessi facili per i carri che trasportavano artisti e tecnici»[8]. Joë Hamman è un uomo libero: cambia società di produzione quando gli

pare per lavorare meglio e perfezionare la sua opera, per andare più lontano nella sua creazione, e per rompere con la monotonia dei produttori. Passa dalla Lux all'Éclipse, poi all'Éclair e alla Gaumont. Delimita e difende il suo territorio, galoppa in tutta libertà da autore solitario e abile e utilizza tutto ciò che può essere messo a sua disposizione per esaltare la spettacolarità: va a cavallo, incrocia treni, macchine, battelli e bestie feroci. Questa sete frenetica di sfiorare il pericolo non si attenuerà mai, né nella vita, né sullo schermo. Nel 1910, interpreta nella foresta di Fontainebleau, per una società inglese (la Safety Bioscope Co.), le avventure di Buffalo Bill! Tra il 1909 e il 1914, i film scritti da Joë Hamman si ispirano al suo vissuto e alle storie che ricorda dai tempi del suo viaggio oltre Atlantico. L'attenzione particolare per le scenografie, per i costumi e la preoccupazione per un cinema d'azione senza brutalità né crudeltà gli permettono di mettere in scena l'America del nord nei paesaggi della Camargue, sotto la sigla di diverse società di produzione che Hamman frequenta. Ci tiene a creare un "genere" e a farlo vivere sullo schermo, cercando di non apparire in pellicole troppo fantasiose cui ha dovuto malgrado tutto prestare la sua collaborazione. Crimini, inseguimenti, rapimenti, vendette e incendi si succedono – senza mai trascurare la propensione per l'avventura e il divertimento del pubblico – a titoli evocativi come *Un drame au Far-West* (1909), *La prairie en feu* (id.), *L'attaque d'un train* (1910), *La main coupée* (id.), *100 dollars mort ou vif* (1911).

Nel 1911, per *Les aventures de trois peaux-rouges à Paris*, lo ritroviamo in compagnia di Berthe Dagmar e Gaston Modot sugli Champs-Elysées, a cavallo e in costume per prendere al lazo due "apache" di Parigi. Qui, una volta tanto, la ricostruzione scrupolosa lascia il posto a un'immaginazione sbrigliata ma sempre inventiva. All'Éclipse, tra il 1912 e il 1913, Hamman gira una serie intitolata *Les aventures d'Arizona Bill*, tratta dalla serie americana dedicata a Broncho Bill; tira il lazo, cavalca nelle praterie, sfida tutti gli imprevisti in pellicole dai titoli evocativi: *La piste argentée*, *Les diables rouges*, *L'île d'épouvante*, *La chevauchée infernale*. Ma è con la Gaumont che Hamman firma insieme a Jean Durand la serie diventata leggendaria, *Scène de la vie de l'Ouest américain*. Girati in Camargue, questi film sono notevoli opere d'avventura, in modo particolare lo straordinario *Le railway de la mort* (1912), che segue il rinomato *Une pendaison à Jefferson City* (1911). Così la pubblicità lo annuncia sulla stampa: «Questa settimana esce un film straordinario che porta il marchio Gaumont. Con il rischio di venir schiacciato, un uomo compie un salto tremendo sul vagone di un espresso ove si svolge una lotta a morte con il personale del treno. *Le railway de la mort*. Grande scena dell'Ovest americano. Vista la considerevole risonanza che avrà questo film, unico nel suo genere, consigliamo ai signori gestori di metterlo in cartellone fin da oggi». Vivo, movimentato, con idee audaci a livello di sceneggiatura e un ritmo costantemente sostenuto, *Le railway de la mort* è divenuto un film mitico per una scena d'inseguimento a cavallo e in treno, con un finale di grande bravura. Con questo film, Joë Hamman entra, anche lui, nella leggenda del cinema. Nella stessa epoca si cerca di assorbire il western, o per

lo meno i suoi ingredienti più importanti, in pellicole più scadenti. Fin dal 1910, viene dirottato verso il comico. *Calino veut être cow-boy*, una pellicola della serie interpretata da Clément Migé, vede apparire Joë Hamman per le esigenze di una sceneggiatura stupida e senza inventiva. Jean Durand invece girerà per la Gaumont con più originalità nel 1913 *Onésime sur le sentier de la guerre*, con Ernest Boubon, Gaston Modot e Berthe Dagmar. Nel 1914 uscirà ancora *L'indienne à Boireau* con André Deed. Ma questa comicità non fa più cassetta e sono solo avanzi di un genere ormai superato. La guerra instaura il coprifuoco che soffoca il genere. Nel 1918, analogamente a altri generi, il western alla francese non può più esistere come in passato. Gli spettatori scoprono il cinema americano, che invade le sale, e di colpo diventano più esigenti. Le semplici decalcomanie d'anteguerra lasciano il posto a film che utilizzano codici western per tentare di creare uno stile nazionale, o magari regionale. Julien Duvivier firma il suo primo film nel 1919. Del tutto sconosciuto fino a poco tempo fa, *Haceldama* (o *Le prix du sang*)[9] è un film ampiamente ispirato alle convenzioni del western americano, la cui storia si svolge in pieno Corrèze, tra colline e altopiani separati da corsi d'acqua che facilitano questo tipo di avventure. L'ex assistente di André Antoine scopre il piacere di una lavorazione in esterni, il rigore di un montaggio efficace e di una messa in scena elaborata (scala dei piani, campi/controcampi...) che mostrano già le capacità della carriera a venire. La fama che questo film, un «western correziano», ha avuto negli anni '20, è dovuta alla scelta stilistica di riutilizzare il sistema del piano frontale, in cui l'eroe minaccia lo spettatore con la pistola, come William S. Hart in una delle sue pellicole. D'altra parte *Haceldama* riprende il tema classico del genere, come l'arrivo di un uomo (qui Bill Stanley, un gaucho messicano) venuto per far fuori il padrone del luogo e appropriarsi dei suoi beni. Un altro personaggio, più eroico, ristabilirà l'ordine. Paragonato al cinema francese dello stesso anno, questo film se ne distacca decisamente. Tale tentativo di rinnovamento rimarrà però allo stato embrionale e non farà cassetta.

Solo alcuni film si agganciano artificialmente a questi codici, come la conquista delle terre, le transumanze, i regolamenti di conti con le bande rivali, senza dimenticare tutto un arsenale di accessori obbligati come il cavallo o il carro. In questo universo, il *gardian*[10] trova il suo posto e Joë Hamman, riprendendo servizio, torna nelle terre sul delta del Rodano per l'ambientazione dei propri film. Niente più cow-boy e indiani. I personaggi sono ancorati a un'altra realtà. *Le gardian*, girato nel 1921 da Hamman in Camargue[11], testimonia che il genere non potrà sopravvivere se non legandosi a una tradizione regionale. A questo riguardo, le opere di Jean Aicard[12] apportano al cinema gli ingredienti necessari alla costituzione di racconti nello stile che ci interessa. *Le roi de la Camargue* di André Hugon (1921) mette in scena un *gardian* rispettato dal proprio ambiente che cavalca tra le terre di Provenza. Clan, lotte, amori contrastati compongono la trama di un esile intrigo sentimentale come *Notre-Dame d'amour*, ancora di Hugon (1922), che si muove sempre in quella zona. Questi film, senza violenza né spari, trasformano gli spazi del western americano

tradizionale (città, saloon, eroi) in un cinema francese più intimista, con una drammaturgia composta da ambientazione e personaggi rurali.

Nello stesso periodo, Henri Fescourt riprende i ruoli interpretati da Joë Hamman prima della guerra per girare *Roulletabille chez les bohémiens*, tratto da Gaston Leroux e prodotto dalla Société des Cinéromans. Hamman fa la parte di un avventuriero, Hubert de Lauriac, che ruba agli zingari il prezioso "libro degli antenati". Vendette, amori, rapimenti e cavalcate contrassegnano un racconto che comporta episodi con colpi di scena, in una Camargue utilizzata come elemento drammatico. Fescourt affida a Hamman un ruolo di traditore e dissemina nel suo film scene di bravura con lotte, inseguimenti e cadute alla maniera delle migliori cavalcate del cinema americano: «Girando il mio film *Roulletabille*, Hamman ha corso due pericoli. Doveva affrontare un toro. Non essendo riuscito a stenderlo a terra dopo un primo tentativo, venne colto di sorpresa da un movimento dell'animale e sollevato da terra. Aggrappato alle corna, si trovò disteso sopra il cranio della bestia che partì al galoppo nella vasta Camargue. Joë dovette saltare con un'abilità inaudita per uscire da quella pericolosa situazione. Un'altra volta si inerpicava a cavallo su una scarpata. Quando raggiunse la cima, scomparve. Si sentì il rumore di una caduta. Poi silenzio. Dopo un po', mentre correvamo per portargli soccorso, Hamman si mostrò, con i vestiti bagnati e appiccicati alla pelle e una specie di carpa in mano»[13]. Il western qui viene rivisitato, investito di uno stile alla francese carico di cultura popolare sociale. Troveremo uno schema identico in un film raro e sconosciuto, *Amour et vendetta*[14] di

Le despérado *di Joë Hamman*

René Norbert, girato nel 1923 nella regione di Sartène in Corsica. La Corsica, grazie al suo ambiente, alla sua storia e alla sua cultura si confaceva perfettamente alla composizione di un cinema "locale" ispirato alle risorse del western. Sebbene il film, per misteriosa che possa essere la sua origine, sembri puramente locale, la forza drammatica, l'intreccio, i personaggi e i luoghi appartengono al genere western. Grande dramma della vita della macchia, *Amour et vendetta* è stato interamente girato in esterni, con comparse scelte appositamente per andare a cavallo e mettere in scena il banditismo corso. Un vero corso non colpisce il nemico se non per il suo buon diritto e la sua vendetta; si assiste a una serie di peripezie e inseguimenti attraverso la macchia corsa che ricordano regolamenti di conti, sparatorie, esecuzioni del western americano. Lo stesso vale per *Romanetti* di Gerardo Dini (1924)[15], storia del celebre bandito corso, re della macchia e fuorilegge, che appare anche nel film. *Romanetti* è stato d'altra parte criticato severamente per il fatto di aver trattato la storia di un bandito ricercato dalla polizia[16]. Si parla di documentario romanzato, di rappresentazione idealizzata di un personaggio che avrebbe egli stesso imposto al regista gli elementi narrativi del film; il che indubbiamente è vero. Tuttavia l'originalità del film rimane intatta: un vero bandito, filmato nel suo covo, briganti armati, ambienti naturali. Di fatto, quasi un vero western, nel quale l'eroe, noto bandito, appare realmente sullo schermo. Ad eccezione di alcuni titoli eterogenei, fortemente caratterizzati per il loro radicamento regionale, il cinema francese degli anni '20 non cerca d'ispirarsi al western, probabilmente a causa di opere maggiori venute dagli Stati Uniti che ottengono forti successi commerciali. Ciò nonostante, alcuni cineasti passano al vaglio del genere le loro sceneggiature. È il caso di Donatien[17]. Nel 1927, questo cineasta e artista gira un film dietro l'altro, e accetta una commissione che rappresenterà uno scacco formale ma un successo di pubblico: *Le martyre de Sainte-Maxence*. Dal tema della lotta del cristianesimo contro la barbarie attorno all'anno 440, Donatien (che ha adattato un romanzo dello sconosciuto Eugène Barbier) trae un film costruito come un western "antico". La scenografia (vedi la tenda del capo barbaro Sartorek, interpretato da Thomy Bourdelle, che somiglia alla caricatura di un indiano) e le scene in esterni a cavallo esaltano le scelte del cineasta. In alcune cave abbandonate nei pressi di Parigi o nella regione di Orléans, Donatien ricostruisce le grandi scene delle invasioni barbariche: i passaggi del Reno e dell'Oise, con un enorme armamentario di carri, cavalli, salmerie varie, ricordano altri film situati nell'Ovest americano all'epoca dei pionieri e della conquista delle terre indiane. Non parliamo del clou del film: pur somigliando a un peplum mistico, la decapitazione di Sainte-Maxence evoca varie scene western. Sfortunatamente le scene notevoli di viaggi con i carri, di terrore e orge sono indebolite da una narrazione tradizionale e indolente[18]. Ma il cinema muto mostrava segni di stanchezza e ben presto avrebbe cominciato a parlare.

(Traduzione di Fabiano Rosso)

[1] Buffalo Bill, durante un passaggio a Parigi, visse per un certo tempo in una casa di Montmartre.
[2] Cfr. Philippe Jacquier, Marion Pranal, *Gabriel Veyre, opérateur Lumière*, Acte Sud-Institut Lumière, Arles-Lyon 1996.
[3] 1862-1913. Cfr. Philippe Esnanlt, *Le fantôme d'Epinay*, in *Éclair, un siècle de cinéma à Epinay sur Seine*, sous la direction de Eric Le Roy, Laurent Billia, Calman-Levy, Paris 1995, pp. 62-67 e Jacques Deslandes, *Victorin Hippolyte Jasset,* in «L'Anthologie du Cinéma», L'Avant-Scène, Paris 1975.
[4] Novella pubblicata nella raccolta *Les filles du feu.* Si tratterebbe dell'adattamento di un testo tedesco. Gérard de Nerval ne ha fatto un racconto epico dell'Ovest americano non privo di gusto.
[5] 1885-1974. Autore di una autobiografia, *Du Far-West à Montmartre, un demi siècle d'aventures*, Éditeurs Français Réunis, Paris 1962, con prefazione di Jean Cocteau. Numerosi articoli su Joë Hamman sono stati pubblicati da Francis Lacassin, che lo conosceva personalmente. Il presente articolo deve molto a questo autore, specialista incontestato dell'argomento, in particolare alla sua intervista ad Hamman (realizzata con Claude Beylie), in Jean-Louis Bouquet, Henri Fescourt, Gaston Modot, *À la recherche d'un cinéma perdu,* «Les Cahiers de la Cinémathèque», 33-34, autunno 1981.
[6] Ivi, p. 14.
[7] 1882-1946, Jean Durand, giornalista e disegnatore, poi cineasta. Cfr. Philippe d'Hugues, *Pour une filmographie complète de Jean Durand*, «1895», 5-6, marzo 1989, pp. 39-42.
[8] Joë Hamman, *Du Far-West à Montmartre, un demi siècle d'aventures*, cit., p. 92.
[9] Ritrovato e restaurato nel 1996 dalla Cinémathèque française. Cfr. AA.VV., *La persistance des images*, Cinémathèque française, Paris 1996, pp. 54-55.
[10] Il *gardian* è colui che sorveglia una mandria di buoi, tori e cavalli in Camargue.
[11] Il film è stato effettivamente realizzato, ma forse non è stato distribuito. Alcuni frammenti che formano uno spezzone non montato di trenta minuti sono stati conservati negli Archives du film del Cnc.
[12] Autore provenzale, 1848-1921.
[13] Henri Fescourt, *La foi et les montagnes, ou le septième art au passé,* Paul Montel, Paris 1959, p. 113.
[14] Noto anche come *La fille du lion.* Ritrovato da Jean-Pierre Matteï in collaborazione con la Cinémathèque corse, restaurato dagli Archives du film Cnc. Cfr. Jean-Pierre Matteï, *La Corse et le cinéma*, Alain Piazzola, Ajaccio 1996, pp. 110-115.
[15] Restaurato dagli Archives du film del Cnc. Ivi, pp. 121-128.
16 D'altronde Romanetti verrà ucciso due anni dopo le riprese, poco prima dell'uscita del film sugli schermi parigini.
[17] Cfr. il nostro saggio, *Donatien, furtif voyageur du cinéma français*, «Archives», 58-59, aprile 1994.
[18] Il film è stato rimontato e amputato dal produttore senza l'assenso dell'autore, che in seguito ha rifiutato di firmarlo.

Jeanne Moreau e Brigitte Bardot in Viva Maria! *di Louis Malle*

25

Raymond Chirat
Il western francese parla

«La Camargue? Un paese assolutamente spoglio, terre piatte, senza cespugli, senza alberi, senza case, una distesa vuota sotto la cupola di un cielo immenso, di tanto in tanto alcune paludi simili a lame di piombo sotto il sole. A mezzogiorno, la luce cade diritta su questo deserto, cancella ogni rilievo. Bisogna aspettare la sera, quando il sole è obliquo, per ritrovare il contorno delle cose. Allora una mandria all'orizzonte, un uomo che avanza su una strada, acquistano tutt'a un tratto un rilievo impressionante, la luce li modella, scivola su di loro e, quando scompare dalla terra, aureola il benché minimo profilo, il più piccolo ciuffo d'arbusto»[1].

A rivolgersi liricamente a una regione che coniuga miraggi e malefíci è Jacques de Baroncelli, cineasta innamorato del proprio angolo di terra, e che ha voluto esserne il pittore ispirato. Più ambizioso di Jean Durand e Joë Hamman, che ricalcano le sceneggiature ingenue dei primi western americani filmandoli in quella porzione di Provenza ribattezzata Arizona, Baroncelli cerca riferimenti nei romanzi regionali, rilegge Alphonse Daudet e Jean Aicard. Si poteva riprendere un'altra volta *L'arlésienne* e rifare la storia di un bel Frédéri che muore d'amore per una ragazza di Arles, alla maniera di un western? A parte il feroce *gardian* Mifito, rapitore della bella che porta via al galoppo, sono le scenografie della Camargue, allestite attorno a personaggi d'operetta, a imporsi, o meglio a doversi imporre. *L'arlésienne* di Baroncelli è del 1930. Ma di fronte ai problemi di registrazione sonora, in esterni, con l'handicap di un'apparecchiatura ingombrante e rudimentale, il regista deve arrendersi. A parte qualche bella ripresa di paesaggi, il dramma venne filmato davanti a dei fondali, nel cortile degli studi Pathé con vasche di gomma catramata, che dovevano dare l'illusione del luccichio degli stagni.

Nel paese dei fenicotteri rosa

Elemento trito del cinema francese, l'ombra di *L'arlésienne*, evocata da Marc Allégret, torna a errare nel 1941 nei pressi della masseria di Rose Mamaï. Charles Moulin, che aveva interpretato il pastore muscoloso autore del rapimento in *La*

femme du Boulanger, mette di nuovo la plasticità della sua recitazione al servizio del rivale di Frédéri. Ancora una volta, come sottolinea Roger Régent, «il film di Marc Allégret non appare più autentico di quello girato dieci anni prima; al cinema, decisamente, la verità non è solo una questione di scenografie»[2] Una disavventura simile era toccata nel 1933 a un adattamento di *Mireille*, il poema di Mistral, filmato da René Gaveau e Ernest Servaés. Il film s'imparentava di più con il western rispetto a *L'arlésienne*, ma allo stesso tempo si atteneva quasi del tutto all'operetta di Gounod. Malgrado l'utilizzo della Crau, della Val d'Enfer e di Saintes-Maries, rimaneva troppo legato alle convenzioni e ripudiava ogni veridicità. Ad ogni modo, le vaste distese, gli orizzonti scintillanti sotto il sole, le mandrie, i fenicotteri e i cavalli selvaggi che si possono vedere nel film mantengono il loro fascino. Nel corso degli anni, mescolando sempre gli stessi ingredienti – il *gardian* e la zingara, le rivalità amorose, le gelosie tra i clan e le galoppate verso le sabbie mobili – registi di buona volontà forniscono agli esercenti album di cartoline illustrate. Il western, ovvero «il cinema americano per eccellenza», secondo Jean-Louis Rieupeyrout e André Bazin, diventava, nelle contraffazioni francesi, qualcosa di ibrido. Vi si trovava da bere e da mangiare, da ridere e da piangere.

Per cancellare lo smacco di *L'arlésienne*, Jacques de Baroncelli riprende nel 1934 il tema di un libro di Jean Aicard, *Roi de Camargue*, già trattato da André Hugon. Gli esterni vengono scelti nelle proprietà del marchese Folco de Baroncelli, chiamato anche Lou Marquès, celebre allevatore di tori e fratello del regista. In mezzo a paesaggi noti si svolge una storia piuttosto semplice. Il bel *gardian* Renaud, affascinato da Zinzara, la gitana che ha fatto una fattura alla sua fidanzata, la dolce Livette, affronta Rampal, il rivale in amore e nel lavoro. Ascoltando il suo cuore, salverà alla fine la fidanzata dalle sabbie mobili. Il movimento accellera il dramma, l'atmosfera distilla il suo fascino: «Non manca nulla a questi quadri colorati e pittoreschi: la luce accecante del cielo mediterraneo, le notti chiare della Camargue, l'immobilità inquietante delle paludi ove tanti uomini e bestie sono stati inghiottiti dal fango, i giocatori di bocce, le fonti perpetue, le mandrie di tori selvaggi, i *gardian* e i loro fieri cavalli, e alcuni di questi meridionali dalla facondia generosa e dal linguaggio per immagini»[3].

Undici anni più tardi *Roi de Camargue*, diventato *Le gardian* (*Perfidia gitana*), galoppa ancora una volta sugli schermi. Tino Rossi, col cuore a tracolla, il gesto sobrio, lo sguardo spento, caracollava con la romanza sulle labbra. La soavità della sua voce non poteva lottare contro il destino: Livette annegava nel fango. Allora Renaud con il suo cavallo si gettava nei flutti e la messa in scena oleografica e folcloristica di Jean de Marguenat veniva inghiottita insieme al *gardian*. In *Cartacalha, reine des gitans* (*Cartacalha*), girato in fretta e furia nel 1941 da Léon Mathot, troviamo un aneddoto assurdo, dozzinale. La gelosa Cartacalha ama il suo bel cugino, il Galejon. Viene incoronata a Saintes-Maries. La delusione amorosa e i consigli malevoli la fanno precipitare in un music-hall parigino. È la decadenza e la

Sylvie Vartan e Johnny Hallyday in D'où viens-tu Johnny? *di Noël Howard*

disperazione. Verrà in ogni modo salvata in extremis dalle sabbie mobili da un personaggio che le era rimasto fedele. Ritroviamo qualche galoppata senza pericoli, qualche cenno sulla tradizione del pellegrinaggio, vediamo soprattutto Viviane Romance che si prende cura della propria popolarità tramite la danza e il canto («Sur la route qui va, qui va, qui va et qui ne finit pas»). Come scriveva Audiberti: «Viviane Romance, magnificamente piena di femminilità, quasi schiacciata da un nome così bello, non riesce a salvare questa storia bislacca, inorganica, che purtroppo deflora con indecenza un ambiente perfettamente originale, e che compromette il cielo della Camargue e la bianca linea d'un giovane cavallo»[4].

Nel 1954, Jacqueline Audry filma, seguendo ricette collaudate, ma questa volta a colori, *La Camargue blonde,* ovvero null'altro che l'opulenta e incandescente star sudamericana Tilda Thamar. Anche qui le rivalità amorose infiammano gli animi e si esasperano gli odi tra proprietari. I guardiani e le loro mandrie si oppongono con risolutezza alle imprese moderniste di coloro che si arricchiscono con le risaie. Sul tema della rivalità tra la coltivazione del riso e l'allevamento del bestiame in questo western simile a tanti altri vengono assemblati molti episodi scontati: la festa di Saintes-Maries de la Mer, il duello al tridente provocato dai bagni della caracca, le

mandrie che calpestano il traditore, inondazioni catastrofiche, balli Sol y Sombra. Spettacolo brillante, incandescente, il cui sfavillio maschera male la falsità e i tic di una sceneggiatura mediocre.

A un produttore viene l'idea, nel 1963, di utilizzare un idolo dei giovani, Johnny Hallyday, per la parte di un parigino, scaltro e onesto, obbligato all'esilio in Camargue per scampare alla vendetta di trafficanti di droga. Johnny, così gentile, così spontaneo, così gioioso, tra le mandrie trova soltanto amici. Con il loro aiuto trionfa sui cattivi, lascia con rammarico tori e cavalli e riprende risolutamente la sua strada. La messa in scena di *D'où viens-tu Johnny?* (*Da dove vieni cow-boy?*) era stata affidata a Noël Howard, responsabile tra l'altro di alcune scene di battaglia di *Lawrence d'Arabia*. Malgrado la simpatica interpretazione di Johnny Hallyday che non si tirava certo indietro, la critica lo accolse in maniera tiepida. Jean-Louis Bory scrive: «Un'osteria-saloon, due baruffe, tre mucche e quattro cavalli non bastano per fare un western, anche provinciale. Il folclore non è l'epopea e qui siamo sprofondati nel folclore. Corse con la coccarda, Saintes-Maries, gitani e marchiatura del bestiame: si tratta di turismo». Mentre Michel Mardore commenta: «Noël Howard ci assicura di aver tentato di ricalcare il ritmo e lo stile dei fumetti. Ma a proposito di ritmo, vi sono sempre due immagini su tre che sono di troppo [...]. *D'où viens-tu Johnny?* è un film pieno di paure. Come si spiegano altrimenti i vecchi pancioni di una giovialità infantile che sostengono, capiscono, aiutano Johnny,

Fernandel in Dynamite Jack *di Jean Bastia*

mentre, al contrario, il dramma della nostra epoca consiste nell'impossibilità di tale aiuto e di tale comprensione?»[5].

Il vicolo cieco della parodia

Il western alla francese girava a vuoto, prigioniero della Camargue e dei dépliant turistici. Puntando sulle star, alcuni accorti uomini d'affari sfruttano un nuovo filone credendolo d'oro. Se gli italiani traggono profitto dai "western-spaghetti", noi, restando in cucina, battezziamo le nostre versioni *western-steak-frites*. All'inizio del sonoro Fernandel sale a gran velocità gli scalini della gloria. Accettando di tutto, divenne nel 1932 Bill Forster in un cortometraggio poco ispirato di Maurice Cammage, *La terreur de la Pampa*. Bill è un uomo ambizioso che non s'accontenta di fare il lavapiatti. Se ne va in Texas e finisce alle dipendenze del proprietario di un ranch, che in realtà è un pericoloso bandito. Spronato dall'amore e protetto dall'amicizia dell'indiano Occhio di Pernice, Bill diventa celebre consegnando alla giustizia il terrore della Pampa. Su questo canovaccio Fernandel esibiva tutto ciò che ci si poteva aspettare da lui dal punto di vista della mimica, delle intonazioni, degli atteggiamenti, delle gesticolazioni. Quaranta minuti di "festival", messo a punto negli studi d'Asnières, guarniti di cactus per la circostanza. Il grande comico fu recidivo, dapprima nel 1938, quando Christian-Jaque e Jacques Prévert lo trascinarono nelle avventure scatenate di *Ernest le rebelle* (*Ernesto il ribelle*) ispirate a un romanzo di Jacques Perret. Lo stampo era simile a quello di *La terreur de la Pampa* ma la torta era più abbondante e anche cotta meglio. Maurice Lehmann racconta così l'odissea di Ernest Pic: «Fisarmonicista ingenuo e, allo stesso tempo, scaltro, viene sbarcato dal panfilo su cui lavora, derubato, raccolto e maltrattato da un bandito. Finisce per mettersi alla testa di un movimento rivoluzionario in un'isola immaginaria dell'America del Sud». Realizzato con un certo brio e con una dose di sufficienza nelle campagne nei pressi di Nizza e ad Antibes, *Ernest le rebelle* moltiplicava l'immagine di Fernandel,

Jean-Paul Belmondo in Cent mille dollars au soleil *di Henri Verneuil*

«quasi sempre in scena, a piedi o a cavallo, mentre viene picchiato o mentre picchia, travestito da cow-boy o spogliato dei suoi vestiti»[6]. Con stile sfolgorante Robert Le Vigan, dittatore paranoico, brillava di una verve inquietante. Ventidue anni dopo, Fernandel gira *Dynamite Jack* (*Dinamite Jack-Il terrore del Texas*) nella macchia delle Alpi Marittime, diretto da Jean Bastia. La sceneggiatura sfruttava il tema del sosia. Antoine Espérandieu, uomo fortunato in amore, scappa in America per sfuggire a un marito geloso. Ma l'amico che doveva accoglierlo è stato ucciso dal temibile Dinamite Jack. Antoine s'installa nel saloon, sedotto dalla bella Dolores e dalla moglie del barman. Si cimenta in vari mestieri, dal cercatore d'oro all'esattore d'imposte, e, dopo varie scazzottate, si incontra faccia a faccia con Dinamite Jack durante una partita di poker. Il bandito fugge avvertendo il suo avversario che prima o poi si ritroveranno, lui, la sua barbetta e il suo baffo. Radendosi, Espérandieu scopre di assomigliare nei minimi particolari al suo avversario... La fine è prevedibile. Il film si dilunga senza fantasia né originalità. La parodia rimane piatta.

Le juge, coproduzione franco-italiana firmata da Jean Girault, è dello stesso stampo. Da una sceneggiatura di Goscinny e Morris, utilizza congiuntamente i talenti opposti del bonario Pierre Perret e del mordace Robert Hossein. In una cittadina, il giudice, al tempo stesso proprietario del saloon, applica la giustizia in maniera fumosa. Una nipote procace lo assiste come meglio può. Al termine di fiacche peripezie, il giudice Roy Bean avrà l'ultima parola. Occorreva ben altri che questo regista per galvanizzare una parodia che non trova un equilibrio, segna il passo e ristagna nella monotonia. Evitiamo di seguire le tracce del celebre canterino Luis Mariano, che accanto a Bourvil sospira la *Sérénade au Texas* (*Texas*, 1958) sotto gli occhi di Richard Pottier. Nulla di peggio di un cantante melodico perso dentro un pastiche. La fantasia del regista è in questo caso tra le più limitate, né le apparizioni di Bourvil apportano alcuna carica a una sceneggiatura sgangherata. Due anni prima *Fernand cow-boy* di Guy Lefranc aveva presentato Fernand Raynaud, il suo sorriso stupefatto, il suo accento marcato, i suoi occhi sgomenti in una storia analoga: un francese pacifico si imbarca per il Texas a causa di un'eredità. Campi petroliferi o saloon, poco importa. Il risultato è identico: sbiadito e polveroso, e, come notava la critica, con gag fiacche e molto mal concatenate.

La parodia ha bisogno di spirito, di bizzarria, d'inventiva e di una precisa visione delle cose. Ci si aspettava molto nel 1950 dalla trasposizione in film di uno spettacolo che per tutta un'epoca aveva fatto la fortuna della Rose Rouge. André Heinrich e Paul Paviot abbandonarono la scena teatrale per andare a girare da qualche parte in Seine-et-Oise *Terreur en Oklahoma*. Giornalisti e cronisti si mostrano felicissimi di questa cuccagna, enumerano in anticipo tutte le carte dell'impresa: «Questa parodia è punteggiata da innumerevoli sparatorie che non uccidono nessuno, da cavalli al galoppo accanto a biciclette di passaggio, da sterrato-

ri che trovano biglietti da mille nei loro setacci, da cartelli con su scritto: "Oro", "Tipcook River" (dono della Coca-Cola), da manifesti tipo "Cigar's man" con sopra il ritratto di un bandito e la promessa: "ricompensa dieci cents"»[7]. Ci credevano, come ci credevano registi e interpreti, senza rendersi conto che la trasposizione sullo schermo di uno spettacolo di cabaret è piena di pericoli. Le gag che fanno morire dalle risate in una piccola sala vibrante d'intimità, non reggono al cinema, dove quelle che una volta si chiamavano barzellette vengono diluite in barba all'intelligenza degli spettatori. Non resta che apprezzare il tentativo.

A tastoni e in punta dei piedi

Alcuni tentativi più o meno felici hanno tuttavia cercato di evitare le trappole delle convenzioni antiquate e del pastiche macchinoso. Poco prima della guerra, René Le Hénaff si ispira a un romanzo di Jean des Vallières, *Le ranch des hommes forts*, per comporre, con le strutture del western, un film che mettesse insieme avventura e poesia. *Fort Dolorès* (*Gli esiliati della Pampas*) rallenta le galoppate, si chiude nei sogni e nei rimpianti, esalando un profumo nostalgico. Uomini

Une corde, un colt *di Robert Hossein*

di ogni razza si sono rifugiati nella pampa a causa del loro passato. Costituiscono una piccola colonia votata all'allevamento del bestiame. Ma l'ossessione della donna, o piuttosto di una donna, mina gli occupanti del ranch. Non lontano da lì, una bella ragazza, Dolorès, abita una fattoria gelosamente sorvegliata dal suo proprietario. Queste fantasticherie collettive finiscono in risse, in odi. Ma Dolorès è solo un'illusione, un'immagine che sfuma. «È morta da tanto tempo e, se viene creduta ancora viva, è perché suo marito mantiene religiosamente il suo ricordo con un tale misticismo da rispettare e conservare gli oggetti preferiti e i vestiti della sua amata»[8] Tema ambizioso, sostenuto da una interpretazione generosa (e disuguale), che, troppo spesso, si illanguidisce e viene sacrificata a vantaggio di una fotografia artistica. Questo western al rallentatore non ottiene il favore del pubblico, malgrado una critica piuttosto benevola.

Finita la guerra, due film tra i più mediocri abbandonarono gli stagni della Camargue per le pinete del Sud-Ovest. *Solita de Cordoue* (di Willy Rozier, 1945) recita stentatamente una storia brutta e monotona. Alain Cuny abita nella foresta e si annoia un po' in compagnia della sua giovane sposa. Finisce per andare dietro a una focosa zingara. È soltanto un colpo di testa, ma la giovane sposa ha rischiato di morirne. L'intreccio senza vigore è trattato senza interesse. L'anno dopo, in *Chemins sans loi*, in mezzo a paesaggi analoghi, ritroviamo una gitana sedotta e abbandonata. Attorno a lei i buoni si annoiano, i cattivi si ingegnano, e un bel po' di cavalli di contrabbando popolano il paesaggio. Ancora una volta il western è diventato un melò, fiaccamente costruito da Guillaume Radot. Il tempo scorre. Nel 1963, Henri Verneuil spedisce in Nigeria Jean-Paul Belmondo, Lino Ventura, Bernard Blier e Réginald Kernan sulle tracce di un carico clandestino in *Cent mille dollars au soleil* (*100.000 dollari al sole*). Il regista pubblicizzava così le sue intenzioni: «Nel mio western, non ci sono cow-boy ma cavalli: cavalli-vapore. Quelli che fremono sotto il cofano dei camion resi incandescenti». Questo fronteggiarsi di uomini dal passato e dal presente equivoco, che si esprimono con le parole di Michel Audiard, rappresentò la Francia al Festival di Cannes. La critica si meravigliò. Pierre Marcabru in «Arts» intitolò il suo pezzo *Sahara sulla Marna* e questo miscuglio di *Vite vendute* e *Vera Cruz*, con un po' di John Huston, suggerì queste righe a Samuel Lachize, critico di «L'Humanité»: «Ogni volta che comincia l'azione, ciò che ci aspetta dietro le dune è una piroetta. Una specie di corsa verso la morte disseminata di pesci d'aprile»[9].

In seguito – nel 1968 – arriva il western ieratico: *Une corde, un colt* (*Cimitero senza croci*), realizzato da Robert Hossein. Si riscoprono le scenografie consuete, ranch e piccoli villaggi, costruiti questa volta in Andalusia. I due protagonisti: un killer implacabile, una donna vendicativa. La ricerca della vendetta, ossessione di «un essere segnato, attratto dalla violenza, asociale, che ubbidisce solo a una morale, quella che si è data», si trasforma ben presto in ecatombe. Il film divise la critica. Georges Charensol esclamava in «Les Nouvelles Littéraires»: «Lo "stracot-

Vendetta en Camargue *di Jean Devaivre*

to-western" farà concorrenza allo "spaghetti-western"?»[10]; Michel Aubriant rincarava la dose in «Journal du Dimanche»: «*Une corde, un colt* si presenta come un pot-pourri dei principali temi del western-spaghetti e del western-nacchere; da qui il vantaggio: ci si sente in territorio conosciuto, sebbene Robert Hossein non abbia la taciturna prestanza di un Clint Eastwood, ma è una sorta di Clint riveduto e corretto dai fratelli Karamazov; non siamo lontani dal western-vodka»[11]. «Le Canard Enchaîné» del 26 febbraio 1969 ridacchiava: «Robert Hossein si è un po' troppo ispirato ai western italiani e, dal momento che questo film è stato girato in Spagna e che la storia è di ispirazione corsa, abbiamo qualche difficoltà a scoprire l'America». In compenso Louis Chauvet («Le Figaro»), Tristan Renaud («Les Lettres Françaises»), Gilbert Picard («Paris Jour») si consideravano soddisfatti. Henry Chapier affermava su «Combat» che «lungi dai western-spaghetti e dalla boria di Sergio Leone, Hossein ha affrontato un genere profondamente americano: il film d'avventura romantica» e che «questa prova a rischio, Hossein la supera di primo acchito, mettendoci tutta la generosità del suo temperamento, la sua forza genuina, il suo amore per la frenesia e per il barocco»[12]. Questo film del regista di *Toi, le venin* (*Nella notte cade il velo*), di *Les salauds vont en enfer* (*Gli assassini vanno all'inferno*), non si vede più. Come sempre Hossein oltrepassava la misura e finiva nella maniera. Tracciava in questo modo una sorta di disegno piuttosto fisso e molto teatrale. Antoine d'Ormesson volle sottilizzare sulle ambizioni estetiche del western per farlo accedere ai livelli del dibattito ideologico. Gira *El guerillero* su una sceneggiatura scritta di sua mano, nel 1968, con la collaborazione di Michel Del Castillo che è anche il protagonista. Nel film si vedono i gitani delle parti di Montpellier trasformati in contadini sudamericani, in un paese lontano in preda all'insurrezione dei guerriglieri. Questi ultimi chiedono l'aiuto dei contadini. Ma, sotto il comando di un mercenario francese reduce da altre battaglie, arrivano le forze governative. Il capitano Paul cattura il capo dei guerriglieri, che combatte una giusta causa. Il mercenario, in mezzo ai combattimenti, trascina quello che viene chiamato "El Chute" verso la capitale e verso un processo implacabile. Una tappa obbligata favorisce un lungo faccia a faccia. L'amicizia si fa strada tra i due uomini. Può forse esistere un terreno di intesa? Sì, risponde sobriamente d'Ormesson. Queste belle intenzioni non ebbero nessun successo. La critica, che si era annoiata parecchio, stroncò – è la parola giusta – questo film di buona volontà.

Con il titolo, allettante e fallace, *Le Far-West*, Jacques Brel realizzò e interpretò una produzione franco-belga. Selezionata per Cannes nel 1973, la storia, più onirica che realista, sconcertò il pubblico e irritò i critici. In una miniera di carbone, il Far West rappresenta la felicità. L'autore, vestito da cow-boy, rimugina le sue gioie d'infanzia: gli indiani, le diligenze, i cercatori d'oro, le cavalcate fantastiche. Attorno a lui, un cacciatore un po' pazzo, un fachiro che fa cadere i muri, una coppia di mormoni, una danzatrice nera e paralizzata. Nella miniera la squadra allucinata gioca ai pionieri. La scoperta dei lingotti d'oro provoca altre diffi-

coltà di carattere burocratico. Tutte queste peripezie sconcertanti si risolvono, infine, sotto le granate e nel sangue. Malinconicamente, Jean-Louis Bory annotava su «Le Nouvel Observateur»: «Operazione mal controllata. Humour e fantasia? Il sogno non attecchisce. Fallisce come una maionese non riuscita»[13]. Nel 1971, il petulante Christian-Jaque, il cui blasone comincia a scolorirsi, viene richiesto per sostituire Guy Casaril per la lavorazione traballante di *Les pétroleuses* (*Le pistolere*). Il gioco vale la candela. Il film riprende la ricetta collaudata di *Viva Maria!* (id.), realizzato da Louis Malle sei anni prima. Al tandem Bardot-Moreau si sostituisce il tandem Bardot-Cardinale. Attraverso il canale delle star affascinanti, si ripercorre la strada della parodia, che purtroppo manca assolutamente di vivacità. La Bardot fa la parte di una fuorilegge alla testa delle sue quattro sorelle. Con il bottino di un treno che hanno svaligiato, acquistano un terreno petrolifero. Bella e terribile, Claudia Cardinale regna invece sul quartetto dei suoi fratelli e dichiara guerra a Brigitte. Le due affascinanti streghe si affrontano: tutti i colpi sono consentiti. A parte l'idea, già vista, di riunire B.B. e C.C., si cerca invano qualcosa che possa sedurre in questa storia ansimante. Le due signore sono molto gradevoli da guardare. Ma il film, la comicità, il western, il fascino? Meglio abbandonare l'America del Sud riveduta e corretta e ritornare nella buona

Claudia Cardinale in Les pétroleuses *di Christian-Jaque*

vecchia Camargue. Nel 1949, Jean Devaivre vi si è installato, deciso a valorizzare la vita dei *gardian*, le mandrie di tori, gli accampamenti di gitani, la vita sorniona delle paludi e i furti di chiurli. Devaivre ama la regione, rifiuta la parodia e riconosce «che non si ricrea tutt'a un tratto in Francia un genere che è scomparso da molti anni e che si affievolisce anche a Hollywood». Ancora una volta, una ragazza, eccellente cavallerizza, eredita una masseria della Camargue. Vorrebbe dare a questa un nuovo sviluppo, ma si scontra con le manovre di un *gardian* sleale, con i furti di gitani esclusi dalla loro tribù, con il personale scontento di dover sottostare agli ordini di una signorina. Riceverà l'aiuto di un vivace vicino e l'appoggio di vecchi domestici fedeli e pittoreschi. «L'Écran Français» difese subito il progetto, ma, all'uscita, Edouard Berne si mostrò più prudente: «C'è uno stile western – scriveva – con le sue proprie leggi nate dall'esperienza, i cui eccessi e le cui inverosimiglianze sono vitali... Il tono di *Vendetta en Camargue* (*Vendetta rusticana*) è troppo preciso, troppo vero, in una parola troppo realista. Il regista è stato irresistibilmente attratto ora da un aspetto documentaristico, ora da un bel paesaggio e il ritmo dell'azione ne risente»[14]. Tuttavia le galoppate sono belle, le zuffe vigorose, e si vedono scazzottate, rivoltellate e coltellate. Il ritmo è troppo trascurato, ma il burlesco ritrova di tanto in tanto il suo sapore. *Vendetta en Camargue* è un grazioso divertissement, ma non ritrova né la verve di *La dame d'onze heures* (*La signora delle undici*), né il virtuosismo di *La ferme des sept péchés*. Un colpo a vuoto.

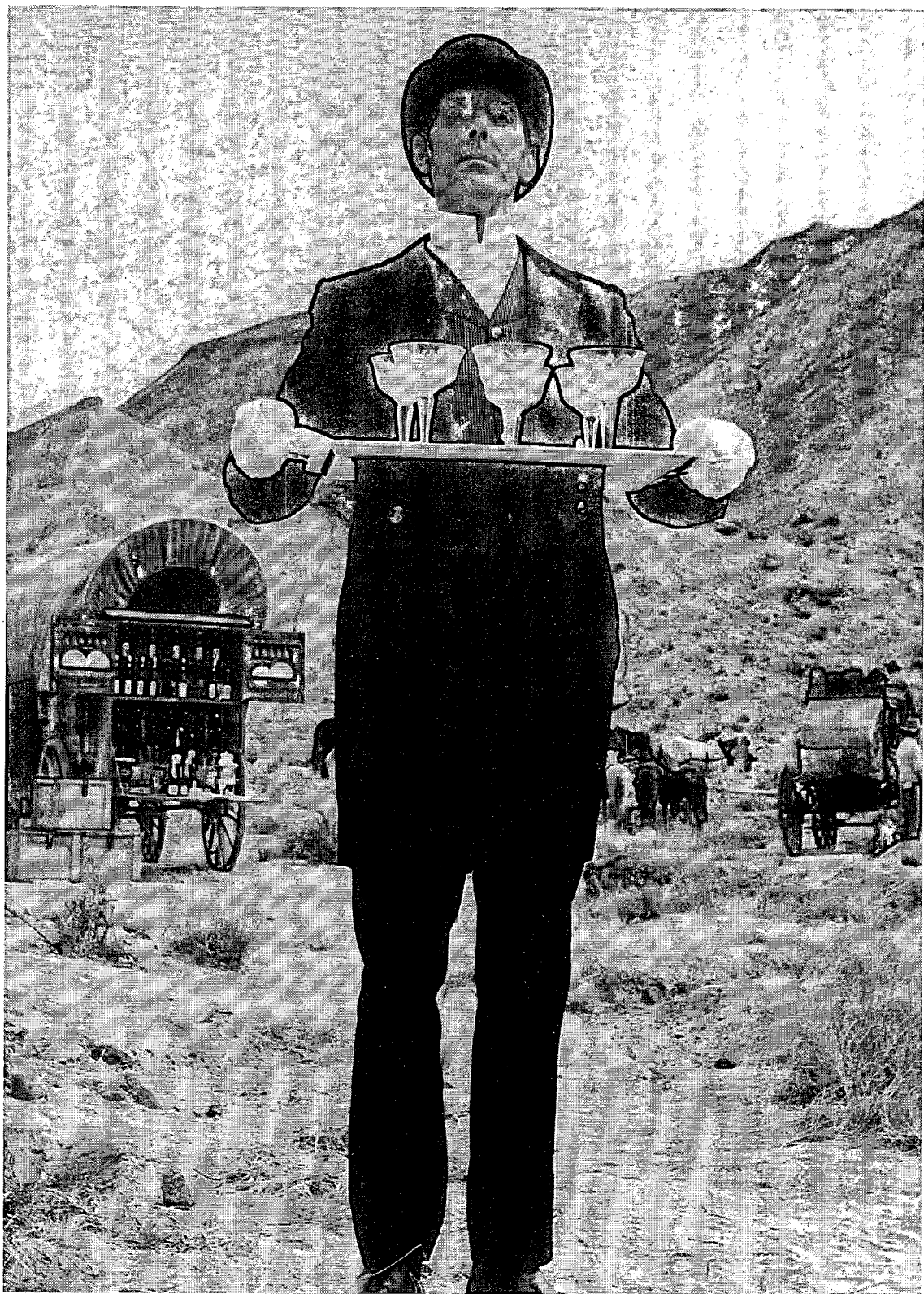
Una bottiglia molotov

Il bilancio del western alla francese risulterebbe quindi negativo se Louis Malle non avesse avuto la bella idea di portare sullo schermo le imprese delle eroine di *Viva Maria!*. È stato detto che questa fantasia brillante ha a che fare allo stesso tempo con la commedia musicale, con il cinema-spettacolo e con il western. Secondo le intenzioni del regista, il film voleva illustrare i sogni di erotismo, d'esotismo e di avventura di un adolescente europeo agli inizi del ventesimo secolo. Sogni pieni di satira, di ironia, di scherzi e a volte di ferocia. L'epopea, grazie alla felice somma dei temperamenti e dei talenti, trovava un equilibrio tra Jeanne Moreau, presa dall'ideale rivoluzionario ma poco portata all'azione, e Brigitte Bardot, che compensava, con la propria allegria irresistibile di combattente, una certa riserva come militante. L'eccessiva pubblicità rischiò di far naufragare il film. Venivano contrapposti, con cattiveria, i talenti complementari delle due attrici. Di volta in volta il film cita il fumetto, con i suoi personaggi archetipici, l'opera buffa, il circo, passando per la rivista di moda, lo strip-tease, i cartoni animati, il music-hall e naturalmente il western. Come scrisse su «Télérama» Guy Mazel: «Finalmente un cineasta francese ha capito che cos'è il western, che cos'è la grande commedia americana».

L'addio al western

Non insistiamo oltre con gli elogi di *Viva Maria!*. Dopo *Une aventure de Billy the Kid* di Luc Moullet (1970), il genere ha disertato gli schermi nonostante l'interpretazione di Jean-Pierre Léaud. Non ci si lasci ingannare da *Billy Ze Kick* di Gérard Mordillat (1985), che, malgrado la connotazione western, se ne colloca agli antipodi. Un film divertente ma di tono confidenziale è stato *John Movies ou La légende d'un siècle,* realizzato un po' alla volta dal 1981 in poi da Jean-Claude Carmona per la Maison du Cinéma di Grenoble e girato dalle parti di Martingues. Il suo obiettivo: «Illustrare il sogno americano e il modo con il quale ha influenzato un genere cinematografico popolare per eccellenza: il western». Una passeggiata che a partire da *L'assalto al treno* di Porter finisce, con il suo commentatore, John, nelle scenografie deserte di Hollywood ove tutti gli eroi vengono a cercarlo, mentre la città rinasce per un ultimo sospiro. Commovente omaggio reso da un francese a quei film sempre presenti nella memoria e di cui il nostro paese, abbagliato dal loro miraggio, cercò invano di scoprire le ricette e l'abilità. Eppure il regista Manuel Poirier ha appena girato in Bretagna un film che dovrebbe chiamarsi *Western,* ma senza cow-boy. Grazie a questa scommessa, non abbiamo ancora perso ogni speranza.

(Traduzione di Fabiano Rosso)

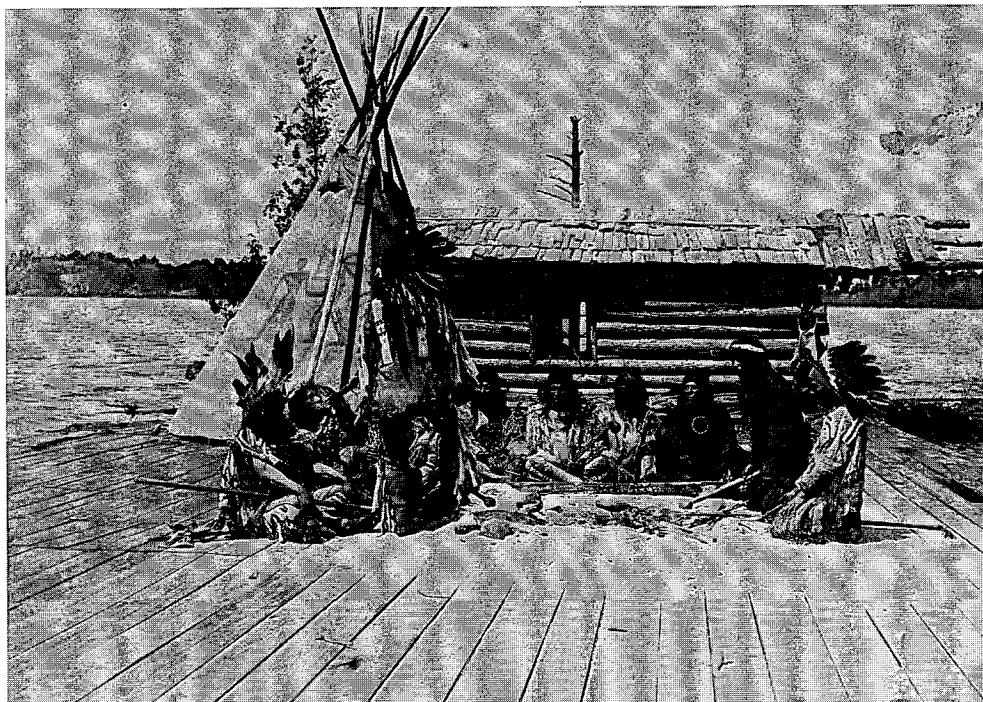
[1] Jacques de Baroncelli, *Écrits sur le cinéma*, Institut Jean Vigo, Paris 1996, p. 186.
[2] Roger Régent, *Cinéma de France*, Bellefaye, Paris 1948, p. 76.
[3] Roger Régent, *Roi de Camargue*, «Pour Vous», 324, 31 gennaio 1935, p. 4.
[4] Jacques Audiberti, *Le mur du fond. Écrits sur le cinéma,* Cahiers du Cinéma, Paris 1996, p. 98.
[5] Michel Mardore, *D'où viens-tu Johnny?*, «Les Lettres Françaises», 7 novembre 1963.
[6] Maurice Lehmann, *Ernest le rebelle,* «Pour Vous», 522, 16 novembre 1938, p. 11.
[7] Cathérine Batz, *Coups de feu, Coca-cola et pin-up, bandits et cigares, c'est la...*, «L'Ecran Français», 284, 21 dicembre 1950, p. 34.
[8] Maurice Lehmann, *Fort Dolorès*, «Pour Vous», 538, 5 marzo 1939, p. 4.
[9] Samuel Lachize, *Dialogue dans le désert*, «L'Humanité», 28 aprile 1964.
[10] Georges Charensol, *Un corde, un colt*, «Les Nouvelles Littéraires», 2162, 27 febbraio 1969.
[11] *La quinzaine cinématographique par Michel Aubriant,* «Journal du Dimanche», 2 marzo 1969.
[12] Henry Chapier, *Le film du jour*, «Combat», 21 febbraio 1969.
[13] Jean-Louis Bory, *Le Far-West*, «Le Nouvel Observateur», 448, 9 giugno 1973.
[14] Edouard Berne, *Vendetta en Camargue: un western français,* «L'Écran Français», 269, 4 settembre 1950.

Alexander Knox in Shalako *di Edward Dmytryk*

39

Luke McKernan
Cherokee cockney

Il cinema britannico è caratterizzato da un travagliato rapporto con il cinema americano: per motivi economici, artistici e linguistici, per problemi di "invidia" e per atteggiamenti servili, i cineasti britannici si sono sempre mossi all'interno di un insieme di regole non completamente assimilate. Il caso del western è un esempio particolarmente divertente. Il genere è naturalmente un classico del cinema americano, ma i rari tentativi di imitazione in questo campo possono rivelare molte cose sulle qualità particolari del cinema britannico in generale e sulla visione inglese di Hollywood. Anche se in alcuni saggi sul cinema britannico vi sono frequenti allusioni al fatto che questo o quel film rappresenti un tentativo di "western inglese", finora non si è cercato di compilare una vera e propria filmografia o di definire cosa sia in realtà questo curioso oggetto. Salvo poche eccezioni, i titoli si possono suddividere in tre categorie: tentativi western veri e propri, adattamenti dell'ambiente western a scenari dell'impero britannico, parodie. Le pellicole western vere e proprie sono eventi eccezionali nel cinema inglese più recente (cioè dal 1960 in poi), ma erano abbastanza comuni nel primo periodo del muto.

I romanzi western erano popolari in Gran Bretagna ancora prima dell'avvento del cinema, così come i romanzi sulla frontiera di James Fenimore Cooper e il poema *Hiawatha* di Henry Woldsworth Longfellow. Le visite al paese di Buffalo Bill Cody e il suo Wild West Show avevano determinato alla fine del secolo un entusiasmo romantico verso i miti e i valori western. I primi film britannici che riflettevano questo interesse furono: uno sketch di teatro di varietà, interpretato dai leggendari Dan Leno e Herbert Campbell, nel ruolo di "guerrieri indiani": *Burlesque Attack on a Settler's Camp* (1900); e una breve commedia grottesca, *The Indian Chief and the Seidlitz Powder* (1901), in cui il Capo, ostentando un copricapo tipico, entra in un negozio, ingoia il contenuto di una bottiglia di polvere lassativa, si gonfia fino a esplodere. Una copia di quest'ultima bizzarria è sopravvissuta, contrariamente alla maggior parte dei circa trenta western girati in Gran Bretagna tra il 1901 e il 1915, tutti lunghi uno o due rulli. Ad esempio risulta perduto *Hiawatha* di John Rosenthal (1903), basato su un tema vagamente western, girato durante

un viaggio in Canada e interpretato da membri del popolo ojibwa. Rosenthal nello stesso periodo aveva girato anche *Indians Gambling for Furs-Is It War or Peace?*. A parte queste curiosità, il periodo chiave per la produzione di western britannici sarebbe stato quello tra il 1908 e il 1913, quando i film americani cominciarono a divenire una minaccia economica crescente e a dimostrare una presa evidente sul pubblico inglese, presa che i film nazionali parevano non avere. Senza saperlo, i cineasti britannici avevano svolto un proprio ruolo nella creazione del western americano. Infatti è probabile, se non proprio dimostrato, che gli eccitanti drammi d'inseguimento della Sheffield Photo Company – in particolare *A Daring Daylight Burglary* e *The Robbery of the Mail Coach* (1903) – abbiano avuto un notevole impatto in America e abbiano esercitato una forte influenza su *L'assalto al treno* di Porter, l'archetipo del western[1]. Questo film, con un bandito per protagonista, indicava ai film britannici una possibile strada da seguire per sfidare gli americani sul loro terreno. Parecchi produttori gireranno infatti storie cinematografiche sul fuorilegge medioevale Robin Hood e sul bandito del diciottesimo secolo Dick Turpin, che i dettagli storici rendevano però poco attraenti, e bisognerà attendere gli anni '50 e la serie televisiva *The Adventures of Robin Hood* per vedere una descrizione inglese di un mito indigeno in grado di misurarsi con i prodotti americani più popolari. Una soluzione a metà strada giunse con *Robbery of a Mail Convoy by Bandits* (1904), prodotto dalla Charles Urban Trading Company che ambientò l'azione in Australia. In seguito i cineasti inglesi che aspiravano a ricreare brividi western si sarebbero nuovamente rivolti alle colonie. I western britannici iniziarono a crescere di numero a partire dal 1908. A parte le recensioni nelle riviste del settore, le testimonianze su questi film sono ben poche. I produttori principali erano l'americano Charles Urban, il cineasta più cosmopolita dell'industria cinematografica britannica, dal quale c'era da aspettarsi un simile interesse[2], e anche la Hepworth Manufacturing Company, una casa con sede nella rurale Walton-on-Thames, meglio conosciuta per drammi delicati, commedie a lieto fine, e per l'utilizzo della campagna inglese come sfondo. Il fatto che nella sua autobiografia Cecil Hepworth non faccia alcun cenno alla propria vicenda di produttore di western, sta a indicare che tale produzione era diventata motivo d'imbarazzo[3]. Non è tuttavia impossibile trovare qualche testimonianza sulla produzione dei primi western britannici, come l'utile resoconto, scritto nel 1937 dallo storico del cinema Leslie Wood: «Con l'introduzione della tassa, i produttori britannici si impadronirono di una prerogativa dei loro cugini di oltreoceano e iniziarono a fare un tipo di film di cow-boy e indiani tutto loro – e in più di un senso! Molte di queste *horse operas*, come le chiamano gli americani, furono girate nella Epping Forest e in altre location più o meno "adatte" allo scopo nei dintorni di Londra. La pace delle vecchiette che si godevano un tranquillo picnic a Box Hill veniva spesso sgarbatamente infranta dalle grida di guerra di una dozzina di cherokee cockney seminudi che all'improvviso apparivano all'orizzonte, brandendo asce da guerra, assetati di sangue. Innumerevoli

Hiawatha *di John Rosenthal*

"Nell of the ranch" hanno cavalcato con chaps e Stetson sulle colline di Addington, nel Surrey, e decine di cattivi con camicie a scacchi e sombrero hanno complottato per impadronirsi dell'ipoteca sulla "vecchia miniera" a Friern Barnet. Per un motivo o per l'altro, quando apparivano sullo schermo mancava loro un'aria realistica. I cavalli, presi in affitto dalle scuderie dei paraggi, erano sostituti inadeguati dei pony della prateria, e i sentieri inglesi non avevano certo quell'aridità polverosa che tanto colpiva l'immaginazione degli ammiratori del Broncho Billy americano. Per molti anni gli americani avrebbero esportato in Gran Bretagna film che avevano la pretesa di mostrare la vita inglese su sfondi punteggiati di eucalipti, cactus e fichi d'india; i cavalieri di Re Artù potevano masticare chewing-gum e i nostri tribunali erano rappresentati come un incrocio tra un circo e un'asta pubblica; tutto questo l'abbiamo accettato senza fiatare, ma i film di cow-boy girati nel Surrey furono subito ripudiati da tutti gli spettatori dotati di buon senso»[4].

La tassa cui Wood fa riferimento era una nuova imposta di due scellini e otto pence per libbra di film esportato dalla Gran Bretagna in America, oltre al pagamento preliminare ad valorem del 25%, imposto nel 1908, ma la sua introduzione non basta a spiegare ciò che probabilmente fu il risultato del blocco generale della

concorrenza straniera in America mediante la formazione, nel 1908, del trust della Motion Picture Patents Company. Non è certo che la decisione di produrre western inglesi sia stata una risposta diretta alla concorrenza economica americana, ma è verosimile che tra i produttori britannici si diffuse una sensazione di panico, il timore di non riuscire a produrre quello che il mercato richiedeva. Il mercato interno, relativamente piccolo, dipendeva pesantemente dalle importazioni: si doveva perlomeno provare a invertire la tendenza e realizzare western, se era ciò che il pubblico voleva. Parallelamente vigeva la spinta orgogliosa del «se possono farlo loro possiamo farlo anche noi e altrettanto bene». Dopo tutto, come fa notare Wood, «il film western o il "film di indiani e cow-boy", come era noto a qualsiasi ragazzino, era una carta sicura». Dave Aylott, che interpretava e dirigeva film per Cricks e Martin (con base proprio a Croydon, nel Surrey), descrive così un «film di cow-boy girato nel Surrey» che tutti gli spettatori di buon senso avrebbero rifiutato: «Una volta tentammo di girare un film western; facemmo uso degli ottimi recinti per cavalli della tenuta più vicina. Affittammo alcune vere selle da cow-boy, ecc., e riu-

Shooting Stars *di Anthony Asquith*

scimmo a ottenere buoni equipaggiamenti completi di chaps. Nel recinto c'erano bei cavalli a coda lunga, ma nessuno mi andava bene. Recitavo una delle parti, Coleby un'altra, e Johnny Butt infine doveva essere una guida indiana. Io avrei dovuto avere un cavallo dall'aspetto impetuoso, che avrebbe dovuto anche sgroppare. Trovammo quello che faceva al caso nostro in un campo di zingari e lo facemmo portare allo studio. Ma una volta che lo sellammo e vi montai sopra, l'animale non voleva, non dico sgroppare, ma nemmeno muoversi. Provammo in tutti i modi, mettendogli perfino un riccio di castagna sotto la coda, ma non servì a nulla. Lo zingaro che ne era il proprietario non riusciva a capire perché fosse così tranquillo, e, quando gli ordinammo di portare via il cavallo perché non andava bene, lui disse: "Aspettate qualche minuto. Lo farò saltare io per voi". Si precipitò fuori dai cancelli e andò in un negozietto di articoli vari lì vicino, e quando ritornò disse: "Saltagli sulla schiena e tieniti forte". Non so esattamente cosa fece, ma mi pare che nominò lo "zenzero". Pochi minuti dopo stavo offrendo a tutti quelli che erano lì a guardare un'esibizione meravigliosa. Mi incollai al cavallo fino a che s'impennò e quasi cadde sopra di me mentre io scivolavo giù. Passò molto tempo prima che si calmasse. Riuscimmo a finire il film, ma poi non tentammo mai più di girare un film di cow-boy»[5].

Le memorie di Wood e Aylott guardano al passato con divertimento, ma pare che a quei tempi i produttori prendessero il loro lavoro seriamente e sperassero in risultati convincenti e commerciali. Il film che descrive Aylott è *'Twixt Red Man and White* (1910), e che l'ufficio pubblicitario della Cricks e Martin credesse nel film lo si può dedurre da un articolo apparso sul numero di «The Bioscope» del 17 febbraio 1910: «*'Twixt Red Man and White*: un evento nella vita di un pioniere, con ambientazione realistica e recitazione splendida. Un cacciatore bianco gioca a carte con un indiano che scopre a barare: una colluttazione finisce con la morte apparente dell'indiano. Il bianco, per paura di rappresaglie, si affretta a tornare all'accampamento, informa i suoi compagni dell'accaduto e tutti si apprestano a fortificare le capanne. Il corpo inerte dell'indiano viene presto scoperto da altri membri della sua tribù, che giurano vendetta, si incamminano sul sentiero, in breve tempo giungono all'accampamento e immediatamente lo attaccano. I bianchi si difendono con coraggio e gli indiani sono tenuti in scacco, ma le munizioni vengono meno, e l'eroe della storia, per salvare i suoi compagni, si consegna agli indiani nonostante le suppliche contrarie dei suoi amici; gli indiani lo costringono a mettersi in marcia alla volta del loro accampamento. Lo legano a un albero, ammucchiano legna tutt'intorno a lui, le danno fuoco, e animano l'azione iniziando una cupa "danza della morte". Ma nel frattempo l'indiano baro ha ripreso i sensi, torna all'accampamento del bianco e apprende la sorte del suo antagonista. Accompagnato dal resto dei bianchi, raggiunge gli indiani al loro campo ed esige che il cacciatore bianco venga liberato e che la controversia venga risolta con un duello. Entrambi prendono un coltello e ingaggiano una lotta spettacolare che si

conclude a svantaggio dell'indiano. Questi si denuda il petto per il colpo finale, ma il bianco gli porge la mano in segno di amicizia, e un episodio che avrebbe potuto concludersi con una guerra si chiude invece con un giuramento di pace e fratellanza "tra uomo rosso e uomo bianco"».

Le trame e le interpretazioni dimostrano seri propositi: erano le ambientazioni britanniche a rovinare i film. Oltre a una certa insicurezza, che traspare da tutta la produzione inglese e che non poteva non essere più evidente quando si cercava di filmare il Selvaggio West. I film risultano perduti, rimangono soltanto i titoli: *An Indian's Romance* (1908), *The Ranch Owner's Daughter* (1909), *Hidden Under Campfire* (1910), *The Sheriff's Daughter* (1910), *An Outlaw Yet a Man* (1912), *Through Death's Valley* (1912). Purtroppo è perduto anche *Fate* (1911), della Natural Color Kinematograph Company, girato in Kinemacolor e quindi primo western a colori del mondo. Risultano perdute anche le varie commedie in cui un personaggio comico che ha visto troppi film di cow-boy cerca di diventare un cow-boy nella vita reale, con risultati caotici resi più assurdi dall'ambientazione britannica. Pimple (Fred Evans), il più popolare comico del cinema autoctono, fece due parodie di questo genere: *Broncho Pimple* (1913), una parodia di Broncho Billy, il favorito dei ragazzi, e *The Indian Massacre* (1913), che era una presa in giro di tentativi seri, quali *The Massacre* e *The Battle of Elderbrush Gulch* di David W. Griffith. Ma almeno due film di questo periodo sopravvivono[6] per darci qualche indicazione di prima mano su come fossero i primi western britannici. Il primo vero western britannico è *The Squatter's Daughter*, della ditta Hepworth, girato nel 1906, cioè due anni prima di qualsiasi altro. *The Squatter's Daughter*, diretto da Lewin Fitzhamon, è fatto in modo approssimativo ma emozionante, come c'era da aspettarsi dal regista del classico *Rescued by Rover* (1905). Si dice che venne girato a Putney Common, Londra; l'azione si apre con alcuni indiani che avanzano nel sottobosco verso un ranch. Abbattono lo steccato e uccidono gli uomini all'interno, facendo prigioniera una ragazza (Dolly Lupone). La ragazza viene portata dal loro capo, il quale rifiuta di ucciderla con la propria lancia, e così viene legata a un palo per essere bruciata. Suo padre (lo stesso Fitzhamon) passa a cavallo nelle vicinanze, si precipita nell'accampamento, uccide gli indiani e salva la figlia dal rogo[7]. Il film è girato in maniera assai poco sofisticata, in un ranch per nulla convincente, con costumi da commedia e indiani addobbati con cianfrusaglie, e in mezzo alla vegetazione di una campagna inequivocabilmente inglese. A un certo punto, durante la scena dell'accampamento indiano, si vede passare sullo sfondo una barca a vela. Il film, anche se molto divertente, risponde alle caratteristiche descritte da Leslie Wood. L'altro film che risulta sopravvissuto, *The Scapegrace*, prodotto da Cricks e Martin nel 1913 per la regia di Edwin J. Collins, è più lungo e meno divertente, uno schematico melodramma su un uomo che abbandona la famiglia, lascia l'Inghilterra per andare nello Yukon, e lì va in rovina. È realizzato con la stessa seriosità bizzarra che probabilmente caratterizzava *'Twixt Red Man and White*

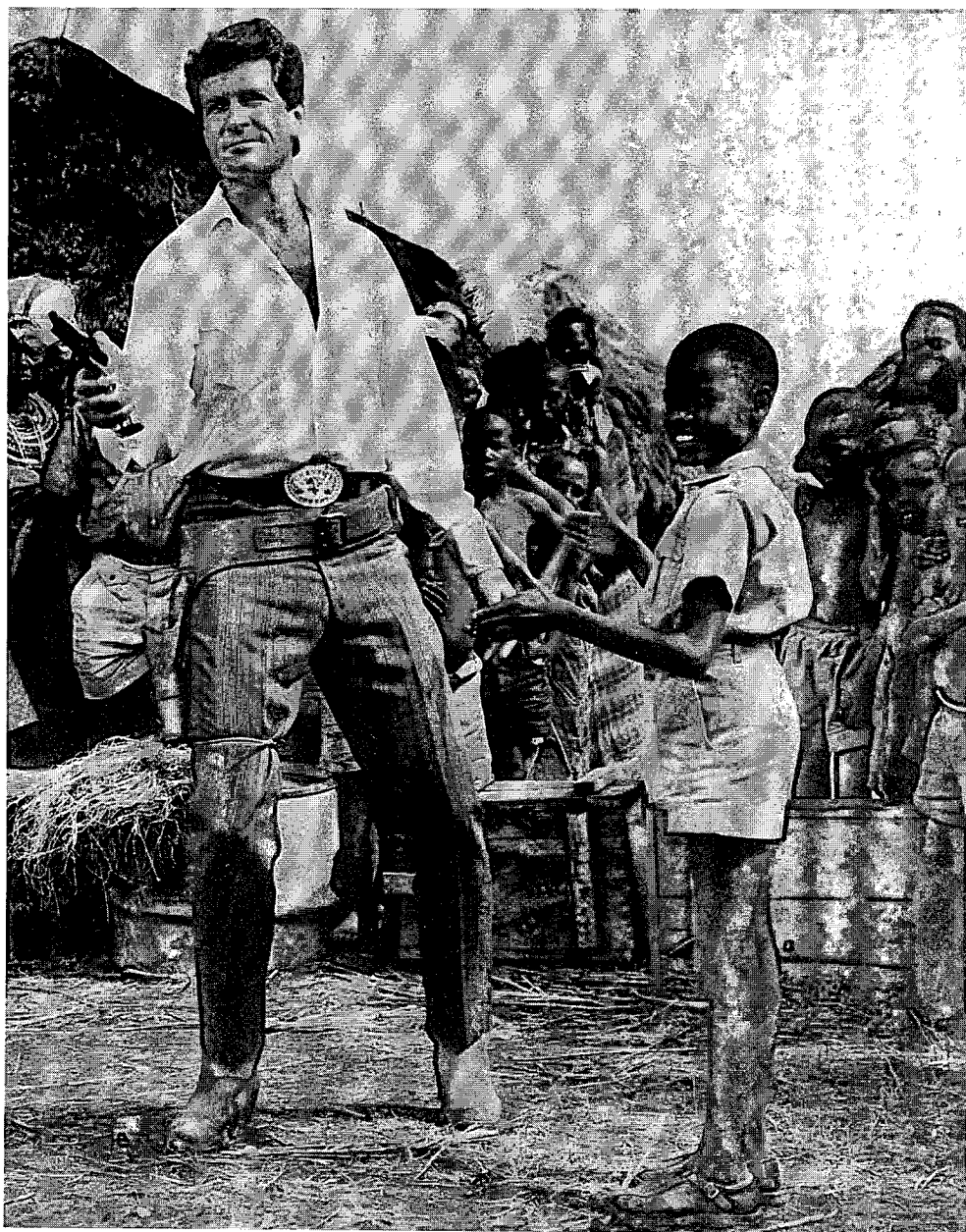
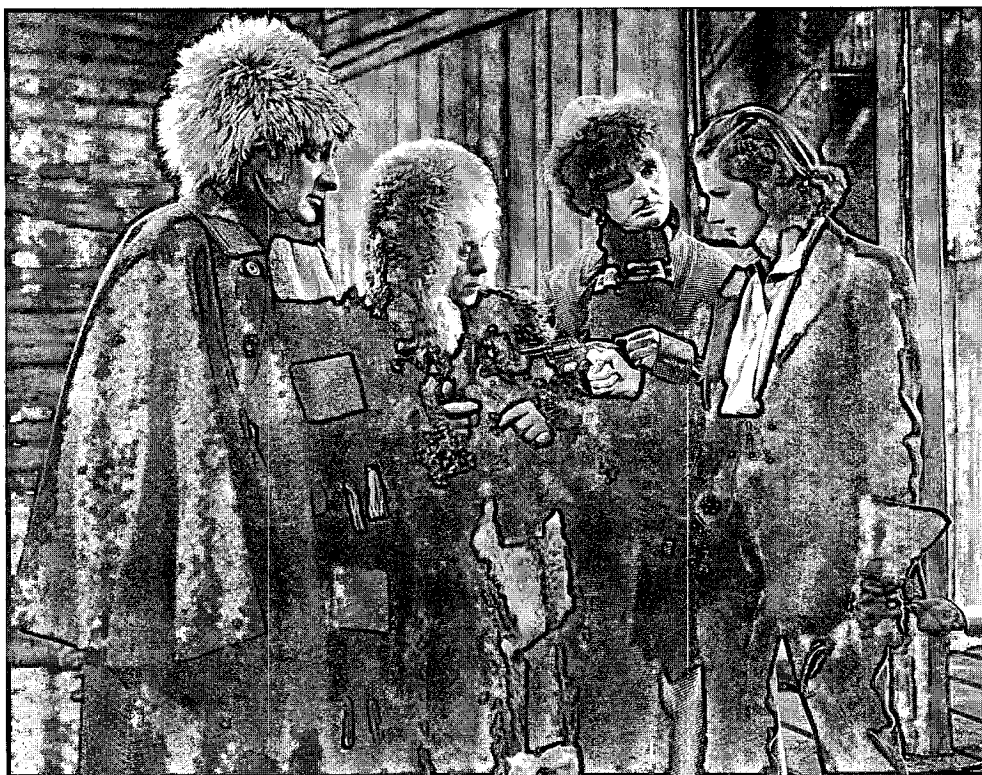
della medesima compagnia. La boscaglia inglese non è più convincente come Alaska di quanto non lo fosse come Selvaggio West in *The Squatter's Daughter*, ancora una volta sono gli alberi che rovinano l'illusione.

La piccola ondata di western britannici muti parve finire nel 1914 con la prima guerra mondiale e con la graduale affermazione del lungometraggio. L'inganno del western poteva essere mantenuto quando i film erano lunghi uno o due rulli, non quando duravano più di un'ora. Fu così che i western sparirono dai programmi della produzione britannica. L'unico serio tentativo durante tutto il periodo bellico fu una serie in sei parti, *The Adventures of Deadwood Dick* (1915), con Fred Paul come co-regista e primo attore, nel ruolo dell'inglese Richard Harris che viaggia alla ventura nel Selvaggio West e dimostra di essere un duro. Il West era sempre stato considerato un terreno di prova per la durezza da macho e gli inglesi ne erano esclusi per principio. Altro tema sul quale i cineasti britannici sarebbero tornati. Il personaggio inglese, incongruo nel West, sarebbe comunque

Eureka Stockade *di Harry Watt*

diventato una figura ricorrente nei film americani, dall'imperioso protagonista di *Il maggiordomo* (1935) di Leo McCarey con Charles Laughton, al vero Richard Harris (per curiosa ironia), nel ruolo di un lord masochista che viene sottoposto a una prova di forza sioux in *Un uomo chiamato cavallo* (1970), e l'autocelebrativo "English Bob" di *Gli spietati* (1992).

Sorprendentemente, vi fu un ritorno alla produzione di western nell'immediato dopoguerra, mentre l'inizio degli anni '20 rappresentò in assoluto il punto più basso della produzione cinematografica britannica, sopraffatta prima dalla guerra e poi dal dominio hollywoodiano. Lo stesso lasso di tempo fu anche un periodo di apertura e di sperimentazione, durante il quale chiunque poteva tentare qualcosa in campo cinematografico (ad esempio, in quegli anni, molte più donne inglesi di quanto non sarebbe accaduto per molti anni a venire girarono i loro film). Così fece la sua comparsa una manciata di film western muti. In *Jack, Sam and Pete* (1919), tre cow-boy liberano un bambino rapito. Il film rappresentò un trampolino verso la celebrità per Percy Moran, la star d'anteguerra protagonista dell'emozionante serie di avventure *Lieutenant Daring*, che evidentemente sperava di creare un personaggio nuovo per infiammare il pubblico giovanile. Uno del terzetto del titolo, Pete, era interpretato da Ernest Trimingham, il primo attore nero della Gran Bretagna. *The Night Riders* (1920) apparteneva a un piccolo gruppo di film girati a Universal City, Hollywood, da Samuelson, un produttore avventuroso ma purtroppo privo di immaginazione, e trattava di ladri di bestiame che operavano ad Alberta. Samuelson realizzò film britannici anche nei migliori studi tedeschi, ciò nonostante riuscì a produrre dei fiaschi solenni, con una recitazione assolutamente esagerata. Il famoso cineoperatore di guerra Geoffrey Malins girò il modesto *Settled in Full* (1920), un western convenzionale che si rifaceva allo stile anteguerra. *Little Brother of God* (1922) era un western ambientato in Canada che narrava la storia di un uomo (Victor McLaglen) alla ricerca della verità sulla morte del fratello. Prodotto dalla Stoll, la principale casa cinematografica britannica dell'epoca, fu rovinato dall'essere stato girato integralmente in studio. Furono probabilmente più interessanti due avventure ambientate in Inghilterra con protagonista Charles Hutchinson, un divo americano di film di cow-boy. I produttori britannici avevano appena avviato quella che doveva essere una politica a lungo termine di importazione di divi americani minori al fine di dare un certo tono alle produzioni; e, per l'Ideal Film Company, Hutchinson girò *Hutch Stirs 'Em Up* (1923), in cui salvava una ragazza dalle torture di un malvagio possidente, e *Hurricane Hutch in Many Adventures* (1924), che di nuovo trasferiva brividi e azione western in un'inadeguata ambientazione britannica.

A metà degli anni '20, gli ingenui western britannici sembravano appartenere al passato. L'eccezione è rappresentata dal notevole *Shooting Stars* (1928), di Anthony Asquith, satira raffinata e disinvolta su come si gira una ridicola storia romantica fra cow-boy: un triangolo amoroso mortalmente noioso tra i tre attori principali. I film sonori britannici videro un graduale aumento della qualità, che raggiun-

Hugh O'Brian in Africa-Texas Style *di Harry Watt*

La Crazy Gang in The Frozen Limits

se l'apice verso la fine degli anni '40. Nell'epoca del lungometraggio girato in teatro di posa, le imitazioni serie del genere western non venivano prese in considerazione, anche se l'ombra di Hollywood incombeva sui produttori britannici e il western continuava a rappresentava la quintessenza del cinema americano. Durante gli anni '30 non vi fu quasi nessun interesse da parte dei cineasti britannici per il West, ma una notevole eccezione è rappresentata dallo splendido *The Frozen Limits* (1939), in cui la Crazy Gang, la popolare compagnia comica teatrale e cinematografica, una sorta di risposta britannica ai fratelli Marx, si imbatte in un ritaglio di giornale che informa che in Alaska si sta svolgendo una corsa all'oro. Ma era un ritaglio molto vecchio, e così arrivano a Red Gulch con quarant'anni di ritardo. Impavidi, trovano ugualmente l'oro con l'aiuto di un minatore folle (Moore Marriott) e si divertono un mondo alle spalle delle convenzioni del cinema americano, in particolare con una troupe di robusti ma inutili poliziotti canadesi a cavallo, per di più canterini, che sembrano usciti da un film di Nelson Eddy. Si tratta di Estremo Nord più che Selvaggio Ovest, ma il film è fantasioso, ricco di assurdità e di irrefrenabile comicità.

49

La Gran Bretagna riprese a rispondere alla sfida che veniva dall'America negli anni '40. In un momento in cui J. Arthur Rank sognava di uguagliare il potere internazionale degli studios hollywoodiani, l'idea che venne in mente a vari produttori era che la Gran Bretagna poteva trovare le proprie storie di frontiera nell'Impero, o ex Impero: Africa, Asia australe, Canada e India. Non è corretto considerare i molti film britannici con tali ambientazioni come semplici sostituti del western, e non è chiaro dove si possa tracciare una linea di demarcazione tra i due tipi di film. Ma come il West, queste terre presentano problemi legati alla frontiera, sono incontaminate dalla molle civiltà, vi si può trovare uno stile di vita più puro, più virile. L'esempio migliore è dato probabilmente dalla serie di film australiani, prodotta dagli Ealing Studios, che ebbe inizio nel 1946 con *The Overlanders*, per la regia di Harry Watt. Noto come regista di documentari della scuola di John Grierson degli anni '30, Watt diede un'impronta di realismo britannico a questo racconto in cui nel 1942 un allevatore australiano (Chips Rafferty, l'attore più cow-boy che il cinema britannico riuscì a trovare), in fuga dalla minaccia militare giapponese, guida le proprie mandrie attraverso il Queensland. Molto elogiato all'epoca per le sue qualità documentaristiche, la fotografia in esterni e le scene spettacolari di trasmigrazioni di bestiame, *The Overlanders* è una celebrazione del maschio australiano, semplice, onesto e virile, un cow-boy moderno che si riconosce nei valori tradizionali, schierato durante la seconda guerra mondiale con la Gran Bretagna. Watt e la Ealing rivolsero in seguito la loro attenzione alla storia australiana in *Eureka Stockade* (1947), vicenda di un famoso scontro avvenuto nel diciannovesimo secolo tra cercatori d'oro (di nuovo capeggiati da Chips Rafferty) e autorità britanniche; qui le simpatie di Watt vanno ai ribelli, al loro idealismo e al loro senso di solidarietà. In seguito, in *The Siege of Pinchgut* (*Gli evasi di Fort Denison*, 1959), altro racconto ottocentesco di ribellione australiana contro il governo britannico, alcuni forzati evasi vengono assediati su un'isoletta. Tra le altre avventure australiane della Ealing ricordiamo *Bitter Springs* (1950), per la regia di Ralph Smart, di nuovo con Chips Rafferty come protagonista, storia di un emigrante che scopre che la terra che gli è stata promessa dal governo è rivendicata dagli aborigeni, contro i quali si batte prima di capire che l'unica soluzione risiede nella coesistenza pacifica. Una produzione poco convincente e una regia debole hanno però rovinato le qualità di un soggetto basato su un conflitto potenzialmente interessante[8]. Tra le altre avventure australiane o asiatiche prodotte in Gran Bretagna negli anni '50 ricordiamo *Robbery Under Arms* (*La grande rapina*, 1957), un dramma ottocentesco, recitato con stile incerto, su alcuni fuorilegge australiani coinvolti in ruberie di bestiame e rapine di banche; e *The Seekers Land of Fury* (*La valle dei Maori*, 1954), diretto da Ken Annakin, in cui l'insolita ambientazione nella Nuova Zelanda del secolo scorso, con colonizzatori britannici assediati e poi massacrati dai maori, non impedisce che i risultati complessivi siano poco convincenti.

Dopo l'Australia venne l'Africa, soprattutto il Sud Africa, che fu lo scenario per il tentativo britannico forse più esplicito di reinventare un proprio West. *Diamond City* (*La città dei diamanti*, 1949), diretto da David MacDonald per la Gainsborough, una casa meglio nota all'epoca per i suoi melodrammi storici in costume, è ambientato nei campi di diamanti del periodo intorno al 1870; la storia è incentrata sulla rivalità tra un duro minatore (David Farrar) e uno scaltro contrabbandiere di alcolici (Niall MacGinnis) che sfocia in duelli molto movimentati, in particolare una vivace rissa in un saloon tra Honor Blackman e Diana Dors. Ma gli influssi western si fermano alla superficie, un plagio incerto e unidimensionale del tutto sprovvisto di quello sguardo penetrante sul carattere locale che caratterizzava le migliori avventure australiane di Harry Watt. Quest'ultimo aveva riproposto il suo sguardo realista in due avventure africane per la Ealing, *Where No Vultures Fly* (*Gli avvoltoi non volano*, 1951) e *West of Zanzibar* (*Ad ovest di Zanzibar*, 1954), dove contano l'esotismo e la vita animale ripresa in Technicolor, piuttosto che le sfide e i tipici valori della vita di frontiera. Un più palese scimmiottamento dei western, ma trascurabile sul piano produttivo, è rappresentato da *Golden Ivory* (*Carica nella giungla*, 1954), che tratta di un convoglio di carri che attraversa la giungla dell'Africa orientale intorno al 1890; i predoni indigeni come al solito rimpiazzano gli indiani americani. Altri angoli dell'Impero erano meno popolari tra i cineasti britannici. Il Canada offrì l'ispirazione per alcune avventure scarsamente attraenti: *The Naked Heart* (1950), *Fighting Mad* (1956) e *High Hell* (*Inferno di ghiaccio*, 1958), dove tutta l'inventiva si esauriva nei titoli emozionanti. Solo di rado l'India è stata lo scenario per dei lungometraggi britannici, e l'unico titolo di questo periodo che si può considerare un sostituto indiano del western è il bellissimo *North West Frontier* (*Frontiera a Nord Ovest*, 1959), per la regia di Jack Lee Thompson prodotto dalla Rank, in cui Kenneth More e Lauren Bacall guidano una locomotiva a vapore attraverso un territorio occupato dai ribelli; un'abile fusione di commedia e suspense che prende in giro e al tempo stesso esalta il tipo di inglese intraprendente in cui More si era specializzato.

Kenneth More fu anche la star di uno dei più noti western britannici, *The Sheriff of Fractured Jaw* (*La bionda e lo sceriffo*,1958), diretto dall'americano Raoul Walsh. More recita nel ruolo di un armaiuolo inglese che ha paura delle pistole e che parte per il West nella speranza di venderne agli indiani. Contro la sua volontà diventa lo sceriffo della città di Fractured Jaw, riesce a comporre le ostilità locali, a farsi amici gli indiani e a sposare la bella Jayne Mansfield. Come in tutte le parodie del genere western, lo humour scaturisce dal contrasto tra le esigenze mascoline del West e le apprensioni dell'eroe riluttante. La risposta della commedia è che il West non può essere altro se non una terra di eroi, e anche un inglese con bombetta e tazza di tè, che deve prendere lezioni di tiro da una donna (Mansfield), può risultare vincente. Sfortunatamente il regista di *Il grande sentiero* e *La storia del generale Custer* dimostra di avere una mano molto pesante per quanto concerne la farsa; e benché More nel 1958 fosse all'apice della popolarità

e il film sfruttasse più che mai il suo tipico personaggio, l'ammiccante collaborazione con la Mansfield non brilla come dovrebbe.

Una parodia western molto meno conosciuta è *Ramsbottom Rides Again* (1956), un film a basso costo diretto da John Baxter, un trampolino di lancio per Arthur Askey, il minuto comico radiofonico e televisivo. Recensito con arroganza come «un miscuglio informe di farsa inefficace, comicità dubbia da teatro di varietà, vecchie gag e satira malriuscita»[9], fu valutato molto più positivamente dalla critica che si metteva nei panni del pubblico al quale il film si rivolgeva: «Bill Ramsbottom, dalle gambe arcuate e alto una pinta – cioè Askey – proprietario di un pub nell'Inghilterra del Nord, si trova a essere anche proprietario terriero nel lontanissimo Canada pieno di uranio. Ma fin dall'inizio i personaggi più strani e inaspettati continuano a complicargli la vita. Jerry Desmonde, per esempio, nel ruolo di Big Chief Eagle (Grande Capo Aquila); Sidney James nel ruolo del cattivo di Lonesome Gulch; Frankie Vaughan che fa vibrare una o due corde western; e Sabrina nel ruolo di una bella squaw pellerossa. È tanto Inghilterra del Nord quanto lo sono sanguinacci e zampetti, e molto più esilarante. Gli innumerevoli ammiratori di Big-Hearted si divertiranno moltissimo»[10]. "Big-Hearted", cioè "dal cuore grande", era il soprannome di Askey. Desmonde era la sua spalla abituale, e Vaughan un popolare cantante. Sabrina la "bella" degli show televisivi di Askey. Come previsto, lo sparuto Ramsbottom, grazie alla buona sorte e alle regole della parodia, riesce a ostacolare il malvagio Black Jake e a ripulire la città di Lonesome. Ma, come ha fatto notare il critico, è scontato che il film rimandi al teatro di varietà dell'Inghilterra settentrionale.

Ciò che accomuna *Sheriff*, *Ramsbottom*, e quella che probabilmente è la più efficace delle parodie western britanniche, *Carry on Cow-boy* (1965), oltre all'inevitabile tema dell'inglese che trionfa sul suolo del West, è la presenza dell'attore Sidney James. Sudafricano di nascita, la sua carriera britannica inizia verso la metà degli anni '40 in film gialli di serie B; i suoi lineamenti raggrinziti e la sua voce roca sembravano renderlo adatto a una gamma di ruoli molto ristretta. Invece si dimostra straordinariamente duttile, come si nota in questi tre film, dove il suo ordinario personaggio del "duro", frustrato e vinto dall'eccentrico inglese che non prende le regole alla lettera, si trasforma in un personaggio comico dotato di spessore e profondità. In *Carry on Cow-boy* James venne promosso al rango di star nel ruolo di Johnny Finger, "The Rumpo Kid", il ladro di bestiame che trasforma la sobria Stodge City in un tumultuoso rifugio per fuorilegge fintanto che Marshall P. Knutt (interpretato da Jim Dale, dalle gambe a x) arriva, grazie a un equivoco sul suo nome di battesimo (Marshall), a fare un po' di pulizia. Anche se prende a prestito idee da molti western, in particolare da *Partita d'azzardo* e *Mezzogiorno di fuoco*, il film è soprattutto indebitato con *The Sheriff of Fractured Jaw*, per la comune tematica dell'inglese timido e impacciato venuto a vendere le proprie merci, che, nominato per caso rappresentante della legge, riceve istruzioni di tiro

da una donna della quale si innamora, e trionfa sui cattivi grazie ai propri metodi del tutto particolari. Ma Sid James, che era solo un cow-boy ubriaco di contorno in *Sheriff*, assicura a *Carry on Cow-boy* una certa efficacia grazie al suo spiritoso, amorale Rumpo Kid, un personaggio che controlla che di notte il suo cavallo dorma con le coperte ben rimboccate, e che alla fine, quando Knutt uccide tutti i suoi uomini sfruttando il sofisticato sistema di drenaggio della città, viene visibilmente preso dal panico. *Carry on Cow-boy* riesce in parte a creare una discreta parodia del western, ma, come in tutti gli altri film della lunga serie "*Carry On*" (1958-1978 per la serie principale), l'invenzione comica e la solida recitazione sono ostacolate dalla predilezione dello sceneggiatore, Talbot Rothwell, per le battute e i giochi di parole. Accanto al rilassato capo indiano interpretato da Charles Hawtrey, Sid James contribuisce a fare di questo film forse il migliore western britannico di tutti tempi.

Alla fine degli anni '50 la produzione britannica si avviava alla conclusione. Gli anni '60 avrebbero visto una notevole crescita delle capacità americane di investimento e di produzione nell'ambito del cinema inglese. Quando questo diminuì il numero delle sue produzioni, alla fine degli anni '60 e negli anni '70, vi fu un numero crescente di coproduzioni internazionali. Ciò rese i film britannici molto meno provinciali e in molti casi fece perdere le tracce dello spirito britannico. In questo periodo vennero girati numerosi western veri e propri, che formano una curiosa serie. Il film più straordinario e soddisfacente di questa serie è *The Singer Not the Song* (*Il coraggio e la sfida*, 1960) di Roy Baker. Ambientato in Messico, racconta di un prete irlandese, Padre Keough (John Mills), appena arrivato in un villaggio, che viene sottoposto a una serie di intimidazioni da parte del malvagio bandito Anacleto (Dirk Bogarde). Ma con il passare del tempo Anacleto si trova a essere stranamente attratto dal prete. Il rapporto tra i due diventa via via più profondo, complicato dal fatto che entrambi sono amati da Locha (Mylène Demongeot), la mascolina figlia di un possidente del luogo; e al clou, durante un duello nella strada, ambedue vengono feriti a morte. Il prete all'ultimo momento è convinto che Anacleto si sia pentito, ma Anacleto afferma di aver amato il prete e non la sua religione, "il cantante e non la canzone". Con l'accenno all'omosessualità e con un Dirk Bogarde straordinario nel ruolo del bandito tormentato vestito di pelle nera, *The Singer Not the Song* è un film audace e insolito per i suoi tempi, e con seri propositi. Il bene non può esistere isolato: dipende dal male. L'amore di Dio e l'amore umano non sono la stessa cosa. Roy Baker è un regista sempre interessante, il cui stile distaccato rivela costantemente ciò che Raymond Durgnat definisce «una specie di pessimismo equanime... quella stoica acquiescenza britannica all'ordine arbitrario»[11]. Ma Durgnat indica che questa britannicità è anche la costante debolezza del film: «Artisticamente, la pecca del film forse sta nel tratto inglese che si insinua nella recitazione dei tre protagonisti. I modi felini di Dirk Bogarde sembrano non essere sufficientemente duri per permetterci di credere alle sue atrocità,

Arthur Askey in Ramsbotton Rides Again *di John Baxter*

mentre Mylène Demongeot pare aspettare invano l'occasione per dare sfogo alla sua tristezza. Il difetto del film non è semplicemente nella questione della semplice verisimiglianza, dato che questo villaggio messicano è chiaramente "dovunque". A causa del ritegno inglese, il conflitto metafisico manca a volte, nel corso di questo film avvincente e molto bello, di quell'intensità e quella continuità che Baker avrebbe potuto raggiungere più facilmente con un cast americano»[12]. In realtà il western britannico può anche essere girato all'estero (*The Singer Not the Song* venne girato in Spagna), ma il suo cuore rimane casalingo. È questa la sua caratteristica determinante; le congetture sul fatto che Baker avrebbe potuto girare il film con un cast americano non hanno molto senso: sarebbe stato un altro film. Le incertezze fanno parte dell'opera.

I rimanenti western degli anni '60 e '70 non sono in genere altrettanto brillanti. *The Hellions* (*La furia degli implacabili*, 1961) di Ken Annakin è un ritorno all'Impero visto come uno pseudo-West, un tentativo violento e malgestito di rimettere in scena *Sfida all'O.K. Corral* nel Sud Africa del 1860. La crudele famiglia Billings si impadronisce di una cittadina e la sottopone al regno del terrore, fino a quando il sergente di polizia Sam Hargis (Richard Todd) e un timido negoziante sconfiggono

i prepotenti in uno scontro a fuoco, in un crescendo alquanto stereotipato. *The Trap* (*I pionieri dell'ultima frontiera*, 1966) invece è ambientato nella Columbia Britannica del diciannovesimo secolo e narra della relazione che si sviluppa nelle terre selvagge del Canada tra un rozzo cacciatore (Oliver Reed) e la sua pavida nuova moglie (Rita Tushingham). Coproduzione britannico-canadese, è solo marginalmente un western, e solo marginalmente un film britannico. Un ritorno alle avventure africane degli anni '50 di Harry Watt è *Africa-Texas Style* (*Cow-boy in Africa*, 1967). Un colono inglese in Kenya (John Mills) assume due cow-boy texani per farsi aiutare nella costruzione di un ranch per la caccia e, nonostante i soliti contrattempi, il progetto viene realizzato. Il racconto è noioso, la fotografia in esterni è la vera protagonista del film, come normalmente avviene in questo genere di avventure africane, e l'intera modesta vicenda sembra più adatta alla televisione (e infatti divenne lo spunto per la serie televisiva americana *Cow-boy in Africa*, realizzata in America per la Abc da Ivan Tors, il produttore del film, con Chuck Connors nel ruolo di un cow-boy di rodeo che fa l'aiutante di un ranch in Kenya). Molto più audace in termini di ideazione e di budget risulta *Shalako* (id., 1968), diretto da Edward Dmytryk, in cui un cow-boy (Stephen Boyd) funge da guida nel Nuovo Messico a dei cacciatori europei aristocratici e viziati. Il gruppo sconfina per sbaglio nel territorio indiano, ma viene salvato da un ufficiale della cavalleria statunitense divenuto cow-boy, Shalako (Sean Connery), che guida i sopravvissuti lontano dall'offensiva degli apache e assicura la loro incolumità dopo aver sconfitto in duello Chato (Woody Strode), il figlio del capo. L'idea di partenza era interessante, ma non decolla e presto si perde negli stereotipi, finendo con il rappresentare un tipico esempio degli insuccessi a grosso budget (Warner in questo caso) che avrebbero determinato il prosciugamento del flusso di investimenti americani nel cinema inglese. Soldi americani, regista americano, set spagnolo, cast poliglotta (compresa Brigitte Bardot) e una violenza sopra le righe appresa dai nuovi western-spaghetti; insomma, pare vi sia ben poco di britannico in *Shalako*.

Con il procedere degli anni '70 i confini diventano sempre più indistinti. *Ned Kelly* (*I fratelli Kelly*, 1970) è un western britannico? Girato e ambientato in Australia, il film sulla vita del famoso fuorilegge Kelly (interpretato da Mick Jagger) venne prodotto dalla Woodfall Productions di Tony Richardson, dunque passa per britannico. L'anonimo *Catlow* (id., 1971) fu girato in Spagna, diretto dall'americano Sam Wanamaker, prodotto dalla Mgm, con protagonisti Yul Brynner e Leonard Nimoy. Anch'esso passa per britannico. *Chato's Land* (*Chato*, 1971), che ritorna al personaggio storico dell'apache visto in *Shalako*, interpretato ora da Charles Bronson, con Michael Winner che orchestra la violenza, viene considerato un film britannico; anche se il suo *Lawman* (*Io sono la legge*, 1970), girato per la stessa casa di produzione, non lo è. E *Billy Two Hats* (*La mia pistola per Billy*, 1973), sull'amicizia tra un fuorilegge scozzese avanti con gli anni (Gregory Peck!) e un giovane meticcio (Desi Arnaz Jr.) fu girato da Ted Kotcheff in Israele (per un breve

periodo rivale della Spagna per le ambientazioni di western a buon mercato), e ancora una volta la britannicità dell'impresa è trascurabile. Finanziamenti britannici nelle coproduzioni *A Town Called Bastard* (*Una città chiamata bastarda*, 1971, anglo-spagnolo) e *The Man Called Noon* (*Lo chiamavano Mezzogiorno*, 1973, anglo-italo-spagnolo) rendono britannici, se non altro sulla carta, questi spaghetti-western convenzionali e violenti. *Welcome to Blood City* (1977), un western fanta-scientifico stile *Westworld*, è anglo-canadese. I finanziamenti di *Charley-One-Eye* (1972), prodotto niente meno che dall'intervistatore televisivo David Frost, sono interamente britannici, ma questo massiccio racconto allegorico sulla relazione tra un disertore della guerra civile nero (Richard Roundtree) e un indiano (Roy Thinnes) sembra britannico solo in virtù dei suoi bassi costi. Come ha osservato Richard Combs, «immaginate Stanley Kramer che gira un western italiano in Spagna con un modesto budget britannico e che fa del suo meglio per inserirvi spunti di propaganda terzomondista... il risultato potrebbe essere *Charley-One-Eye*»[13]. Dato che la base produttiva in Gran Bretagna era scarsa o nulla, e l'idea di

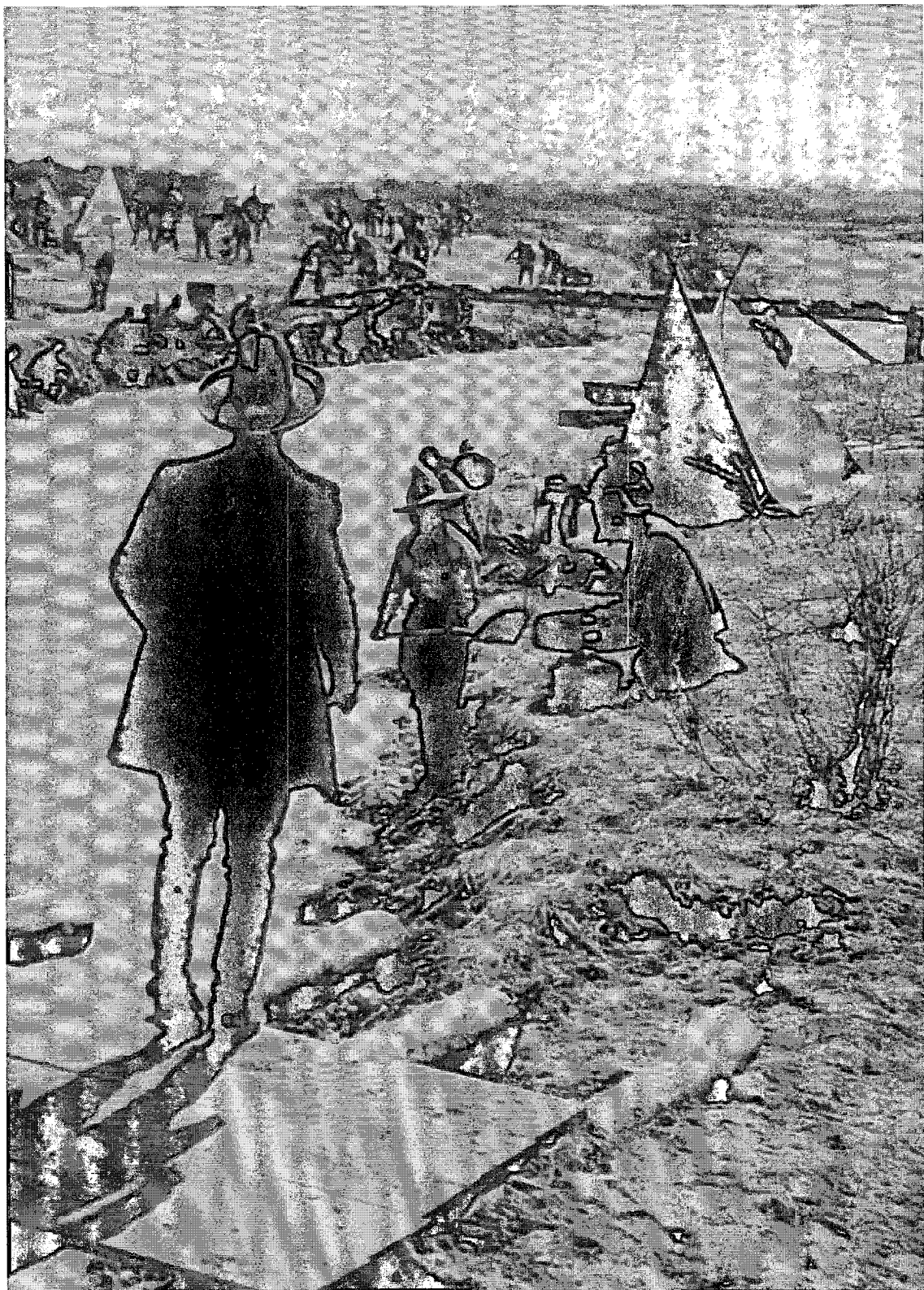
John Mills e Dirk Bogarde in The Singer Not the Song *di Roy Baxter*

un'effettiva industria cinematografica britannica esisteva solo nelle menti dei giornalisti addetti alla pubblicità, non stupisce che i film britannici durante gli anni '70 fossero una rarità. Il fatto che alcuni western venissero comunque girati rivela piuttosto come lo spaghetti-western avesse rivitalizzato il genere e attirato produttori indipendenti, e come la Spagna, per i suoi bassi costi e la sua convenienza, fosse diventata l'ambientazione ideale. Un western britannico interessante c'è tuttavia in questo periodo ed è *Eagle's Wing* (*Io, grande cacciatore*, 1979), diretto da Anthony Harvey e prodotto dall'autorevole Rank. Non è chiaro perché la casa che aveva costruito l'industria cinematografica britannica per poi soffocarla scegliesse di finanziare un western allegorico su un indiano (Sam Waterston) all'inseguimento di un cacciatore (Martin Sheen) che si era impossessato del cavallo di un comanche morto. Non privo di momenti efficaci e intensi, ambientato non tanto nel West quanto in una qualsiasi terra selvaggia, è l'ultimo vero western britannico non comico che sia stato prodotto fino a oggi[14].

È interessante notare come i due western britannici più recenti siano delle parodie, rifacimenti non dei classici western hollywoodiani, bensì dei western italiani che hanno rivitalizzato il genere negli anni '60 e ora sono fin troppo datati e superati. Sarebbe più giusto descrivere *Straight to Hell* (*Diritti all'inferno*, 1986) di Alex Cox come un "omaggio" piuttosto che una parodia allo spaghetti-western, anche se sarebbe ancora più giusto descriverlo come un pasticcio. Ambientata in un paese di lingua spagnola nei giorni nostri, la storia riguarda tre rapinatori e i loro scontri con la banda dei McMahon nella città di El Blanco, ma la parodia di tutte le possibili convenzioni degli spaghetti-western è rovinata da battute incomprensibili, una produzione incredibilmente trascurata, e un cast di musicisti rock che non sanno recitare. *A Fistful of Fingers* (1995) è stato prodotto da un gruppo di giovanissimi cineasti di Wells nel Somerset per sole diecimila sterline. È una parodia degli spaghetti western di Sergio Leone, e tratta delle battaglie tra il cacciatore di taglie Walter Marshall (il nome dell'Uomo Senza Nome) e The Squint (Lo Strabico). Si tratta di un film squattrinato che trae gran parte della sua comicità proprio dagli evidenti limiti di budget. Così i cavalli che gli attori montano sono cavalli da pantomima, e gli sfondi appartengono esplicitamente alla campagna inglese e includono perfino i giardini sul retro delle abitazioni. L'entusiasmo degli attori e dei cineasti è piacevole, anche se molte battute sono così mediocri che perfino il Talbot Rothwell di *Carry on Cowboy*, pur così di bocca buona, le avrebbe rifiutate. Il film riecheggia in realtà qualcosa dello stile dello spaghetti-western, ma il fatto più interessante dal punto di vista di un esame storico del western britannico è che sembra un ritorno agli umili tentativi del primo periodo del muto. Spudoratamente girato nel paesaggio inglese, proprio come *The Squatter's Daughter*, fa razzia delle trovate della pantomima, realizza ogni scena con il minimo indispensabile e non convince neppure per un istante. D'altra parte è evidente che tutti coloro che vi hanno preso parte si sono divertiti un sacco. I western sono parte importante del piacere del cinema, e i migliori western

britannici sono probabilmente quelli che, con ogni mezzo, ci trasmettono un po' di questo piacere. Essi rappresentano un modo per dire grazie al mondo del cinema.

(Traduzione di Francesca Leita)

[1] Cfr. Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London 1992, p. 54.
[2] Le case cinematografiche di Charles Urban in questo periodo comprendevano la Warwick Trading Company (che Urban lasciò nel 1902), la Charles Urban Trading Company, Kineto, la Natural Color Kinematograph Company (produttrici di Cinemacolor) e la società francese Éclipse.
[3] Cecil M. Hepworth, *Came the Dawn: Memories of a Film Pioneer*, Phoenix House, London 1951.
[4] Leslie Wood, *The Romance of the Movies*, William Heinemann, London 1937, pp. 127-128.
[5] Dave Aylott, *From Flicker Alley to Wardour Street* (1949, manoscritto inedito conservato al National Film and Television Archive di Londra), pp. 59-60.
[6] *The Indian Chief and the Seidlitz Powder*, *The Squatter's Daughter* e *The Scapegrace* sono tutti conservati al National Film and Television Archive. Uno o due altri titoli di questo periodo si trovano in collezioni private.
[7] La lunghezza originale era di centottantatre metri. La copia nel National Film and Television Archive è di quattrocentocinquantotto piedi, ma non ci sono i titoli. Inizia molto bruscamente, in un punto in cui ha subito dei danni da nitrato.
[8] La Ealing produsse anche *The Shiralee* (1956) in Australia, una storia su un vagabondo girovago e sua figlia, che non ha nessun particolare contenuto western. Per un periodo la Ealing si dette da fare per creare una struttura di produzione permanente in Australia, ma il progetto non andò in porto.
[9] *Ramsbottom Rides Again*, «Monthly Film Bulletin», luglio 1956, p. 78.
[10] Peter Burnup, «News of the World», 29 july 1956, citato in *The Common Touch: The Films of John Baxter*, ed. Geoff Brown, Tony Aldgate, Bfi, London 1989, p. 120.
[11] Raymond Durgnat, *A Mirror for England*, Faber & Faber, London 1970, p. 239.
[12] Ivi, p. 242.
[13] Richard Combs, *Charley-One-Eye*, «Monthly Film Bulletin», 489, ottobre 1974, p. 220. Alcune fonti, compreso il «Monthly Film Bulletin», elencano lo spaghetti-western *Drummer of Vengeance* (1974) come britannico, con un regista di nome Robert Paget, ma il film è in realtà l'italiano *Il giorno del Giudizio* (1974), diretto da Mario Gariazzo. Si presume che Paget abbia fatto la supervisione alla versione britannica.
[14] Un altro modo per accostarsi al concetto di western britannico è l'opera di quei pochi registi americani più comunemente associati con i western che girarono film in Gran Bretagna. Raoul Walsh naturalmente girò *La bionda e lo sceriffo*; John Ford fece *24 ore a Scotland Yard* (1958), un dramma poliziesco piuttosto serio; e il ben noto *Cane di paglia*, (1971) di Sam Peckinpah ha scioccato il pubblico portando in Inghilterra i cruenti scontri a fuoco di *Il mucchio selvaggio* in un tranquillo villaggio della Cornovaglia.

Der Kaiser von Kalifornien *di Luis Trenker*

Christiane Habich
Il western in Germania Occidentale

È possibile individuare tre periodi fondamentali nella storia del western in Germania. Il primo tra il 1920 e il 1921 nel periodo muto; il secondo verso la metà degli anni '30, che vide il fiorire di western isolati, tra cui *Der Kaiser von Kalifornien* (*L'imperatore della California*, 1936) di Luis Trenker; infine il terzo, durante il quale il genere ha raggiunto il suo apogeo negli anni '60 grazie ai film tratti da Karl May, nonché grazie ai film sugli indiani della Defa realizzati negli anni '70.

Sempre negli anni '70 vi furono alcuni rappresentanti del giovane cinema d'autore tedesco che si accostarono al genere; tra questi Hark Bohm, che con *Tschetan, der Indianerjunge* ha realizzato senza dubbio il miglior western tedesco. Il western non era un genere sconosciuto in Germania già all'inizio del secolo. Anzi i primi western americani, come ad esempio *L'assalto al treno* di Porter o quelli a carattere storico come *The Battle at Elderbush Gulch* di Griffith, ebbero un grande successo nelle sale tedesche. Siegfried Kracauer riferisce dell'enorme popolarità dei film con Broncho Billy e Tom Mix, e del fatto che fossero soprattutto i giovani a divorare i romanzi di Karl May e a subire il fascino delle avventure nel Far West.

Nei romanzi di Karl May infatti si trovano tutti quegli elementi che seducevano lo spettatore anche al cinema: la nostalgia di paesi lontani, il desiderio di avventura, il fascino dell'esotico e del Far West.

L'industria cinematografica tedesca non poteva certo lasciarsi sfuggire le enormi potenzialità di questo materiale, e fu così che la casa di produzione Ustad-Film annunciò per gli anni 1920 e 1921 i "Karl May's Großfilm". Tra essi l'unico western avrebbe dovuto essere *Old Shatterhand* (*La battaglia di Fort Apache*). In realtà vennero girati soltanto tre film ambientati in Oriente (*Auf den Trüfelsanbeter*, 1920, *Die Todeskarawane*, 1920 e *Auf den Trümmern des Paradises*, anch'esso del 1920, nel quale recitò Béla Lugosi). La Ustad-Film non ebbe tuttavia troppo successo con questi suoi film e ben presto andò in fallimento. *Old Shatterhand* sarà girato soltanto nel 1963.

60

Western a Berlino, Monaco e Heidelberg

Purtroppo i western dell'epoca del muto sono quasi tutti andati perduti. E, per quanto ne sappiamo, al Bundesarchiv e alla Stiftung Deutsche Kinemathek esistono solamente due pellicole (*Bull Arizona, der Wüstenadler* del 1919 e *Das Vermächtnis der Prärie* del 1920). La George Eastman House di Rochester dispone di una parte di *Lederstrumpf*, la riduzione cinematografica di Arthur Wellin del 1920. Nell'archivio della compagnia Arri di Monaco di Baviera sono conservati tre "Isar-Western", tra i quali *Der schwarze Jack*. Data la scarsità dei materiali dobbiamo affidarci al parere dei critici del tempo. Già prima del 1914 in Germania erano stati prodotti western tedeschi. Di particolare interesse pare sia stato *Evinrude. Die Geschichte eines Abenteuerers*, in quanto prodotto a Babelsberg nel 1913, anno in cui la stessa troupe realizzò *Lo studente di Praga*, con il regista Stellan Rye, il pioniere Guido Seeber come cameraman e Hanns Heinz Ewers, l'abile autore di romanzi d'appendice, come sceneggiatore.

Con lo scoppiare della prima guerra mondiale i western stranieri erano divenuti rari nelle sale tedesche, dato che si era interrotta l'importazione di pellicole dagli Stati Uniti. Con la fine della guerra l'industria cinematografica tedesca si ribellò contro le condizioni delle importazioni dall'estero, perché le restrizioni del trattato di pace non davano ai produttori tedeschi la possibilità di esportare pellicole a loro volta. Si temeva che gli americani avrebbero invaso il mercato tedesco. E fu certo questo uno dei motivi per cui negli anni tra il 1918 e il 1922 in Germania vennero prodotti numerosi western, la cui penetrazione sul mercato rimase peraltro relativamente modesta. La maggior parte erano film d'avventura, in costume, gialli sentimentali o vicende esotico-orientali, e le riviste specializzate straripavano di annunci di film come *Entfesselte Leidenschaften*, *Das Geheimnis des Fakirs* o *Der Komplize von Cincinnati*, un «avventuroso giallo sensazionale». Il western venne così a colmare un vuoto, dato che riuniva in sé avventura e romantica rêverie, miscela a cui si deve anche la successiva fortuna dei film di montagna di Arnold Fanck e Luis Trenker. Presso i critici del tempo i western non ottennero una buona accoglienza. In occasione della prima di *Die Rache des Mestizen*, ad esempio, il critico di turno, filosofeggiando sul genere, affermava: «Dove mai si collocano questi western? forse nello stato primordiale dell'umanità, entro la sfera culturale di anarchici cavernicoli, o forse nel fantastico mondo di un bambino ancora molto piccolo»[1]. Molti western non vennero recensiti affatto, altri furono duramente stroncati. Così un critico si esprimeva su *Kampf um den Goldfund*: «Questo film monacense alla Billie-Bobby mi ha divertito molto, ricordandomi le storie di indiani di quando andavo a scuola. Mi domando tuttavia se sia ancora possibile tentare di presentare seriamente a un pubblico di adulti l'eroe legato al palo del supplizio e attorniato dai pellirossa che agitano l'ascia di guerra. Dovrò proprio lasciare la decisione al pubblico stesso. [...] Il regista Albert Maurer ha presentato in modo assai vivace scene di minatori e inseguimenti, men-

tre per ovvi motivi ha fallito laddove si trattava di eguagliare gli effetti di una grande casa americana. Il fatto ad esempio che il viaggio dalla California a New York avvenga su un treno suburbano di Monaco, e che all'inizio una normalissima casa borghese debba rappresentare una pensione di New York, significa pretendere dallo spettatore quella fantasia creativa che manca all'autore»[2]. La mancanza di colore locale veniva infatti criticata in quasi tutti i western, come nel caso di *Der schwarze Jack*, le cui scene mostravano «troppo scarso carattere messicano». A Hollywood erano già stati girati numerosi western quando, nel 1921, si scoprì che i romanzi di James Fenimore Cooper costituivano un buon materiale per il cinematografo; questi romanzi ispirarono tra l'altro due versioni di *L'ultimo dei mohicani*, dirette rispettivamente da Maurice Tourneur e da Clarence Brown. I registi tedeschi, che per altri versi si rifacevano parecchio ai colleghi americani, in questo caso li anticiparono con un western tra i più ambiziosi: la riduzione cinematografica in due parti di *Lederstrumpf*, prodotta dalla Luna-Film di Berlino nel 1920 per la regia di Arthur Wellin. Il costosissimo film venne girato sul Liepnitzsee e a Wünsdorf. Lo scenografo Eduard Brauchbar fece costruire palazzoni, granai, un intero forte, la fortezza galleggiante e l'accampamento indiano. Fu affiancato dal professor Karl Henckel, che gli fornì utili suggerimenti per i costumi, dato che aveva vissuto per anni tra gli indiani; la parte di Chingachgook venne interpretata da Béla Lugosi. Sul numero di «Film-Kurier» del 9 giugno 1920 uscì una recensione entusiatica: «Dai lontani anni dell'infanzia riemergono vecchi, assopiti ricordi, e ai nostri occhi riappaiono personaggi romantici assai noti: giovani esploratori, Chingachgook, Wa tah wa, la fedele ragazza indiana. Ma è certo che molti leggeranno questa riduzione cinematografica di *Lederstrumpf* con un sorriso scettico sulle possibilità di una tragedia indiana, sulla credibilità di scalpi sanguinanti e di altre avventure western. Ciò che Robert Heymann si propone con la riduzione cinematografica dei romanzi di Cooper è molto di più. È l'utilizzo dell'edizione integrale dei romanzi del famoso scozzese, noti a noi tedeschi purtroppo soltanto attraverso edizioni assai superficiali e ridotte. Da questi film apprendiamo stupefatti che tali storie di calze di cuoio erano romanzi pieni di cultura, del tipo più alto e profondo, riproduzione fedele dell'epoca delle guerre indiane, in cui però non è soltanto il selvaggio spargimento di sangue a imprimere il marchio di riconoscimento. Ciò che vediamo, infatti, sono eventi impregnati di romanticismo, ambientati negli incontaminati paesaggi lacustri, in cui rifulgono la purezza della natura e la primitività dei costumi. Il fatto d'aver portato *Lederstrumpf* al pubblico tedesco è stato utile e non privo d'interesse. Le violente guerre coloniali tra Inghilterra e Francia restano invece sullo sfondo. Oltre che a Robert Heymann, il merito di aver dato al western una dignità letteraria va alla Luna-Film, grazie alle sue grandi produzioni e alle sue storie di popoli, epoche e culture. Il film pare tuttavia soffrire di un numero eccessivo di didascalie, che rispondono probabilmente al tentativo di attenersi quanto più possibile al testo letterario; altro particolare questo, che lo distingue dai turbolenti film anglo-americani».

A Monaco e dintorni furono prodotti diversi western, i cosiddetti "Isar-Western", dal nome del fiume sulle cui sponde venivano girati. Il primo di questi è stato *Der schwarze Jack* di Fred Stranz (1918), prodotto dalla Sportfilm di Monaco. Fred Stranz, una specie di Harry Piel bavarese rientrato dagli Stati Uniti, ne ha curato la regia, interpretando anche il ruolo principale. Alla macchina da presa lavorarono i due diciottenni August Arnold e Robert Richter, futuri fondatori della celebre Arri-Werke. Venne girato a Darching e nella valle del Mangfall. Una volta concluse le riprese, Arnold e Richter, di sera, portavano con il treno il materiale a Monaco, dove veniva sviluppato, e ricomparivano sul set il giorno successivo[3]. *Der schwarze Jack*, uno «spaccato di vita in un prologo e quattro atti», narra la storia di un giovane il cui padre si reca in California alla ricerca dell'oro. Tra la ragazza e Georg, il figlio dello sceriffo (interpretato da Fred Stranz), nasce una profonda amicizia. Il nero Jack, invidioso di Georg, cerca di vendicarsi di lui: «Georg ferito viene legato su una zattera e gettato in un fiume impetuoso. Lo vediamo trascinato dalle rapide sollevare continuamente il capo tra la schiuma e gli spruzzi. Si vede che è un uomo a trovarsi sulla zattera e non un fantoccio. È la cosa più emozionante finora vista in questo campo»[4]. Anche questo film, come *Lederstrumpf*, pare soffrire per l'eccesso di didascalie, che tra l'altro sono di tipo descrittivo[5]. In seguito vennero girati altri western diretti da Fred Stranz; tra questi *Texas Freds Brautfahrt*, una commedia ambientata nel Far West.

A Monaco nel 1919 sorse un'altra società che si specializzò nel western, la Wiwefco, Wild-West-Film-Comp, il cui primo film fu *Die Rache im Goldtal*, diretto da Alfred Paster. Al riguardo la critica lamentò che nel film in quattro atti non vi fosse «alcuna scena americana», e lodò tuttavia lo zelo nella «realizzazione tecnica» dovuta ancora ad Arnold e Richter[6]. Fred Paster-Saterp curò la regia e interpretò il ruolo principale nella produzione della Wiwefco intitolata *Die Flammenfahrt des Pacific-Expreß*, film che impressionò soprattutto per certe bravate del regista-attore: «Il suo salto dalla moto al treno in corsa è una performance che a vederla viene da lanciare un urlo!»[7]. E le riprese di questa o di un'altra «illusione da treno in corsa» erano talmente pericolose che a Monaco non vennero autorizzate; si dovette pertanto ripiegare nelle vicinanze di Trieste[8]. È sorprendente il fatto che tra i pochi western muti che siano sopravvissuti due siano stati prodotti da una casa cinematografica regionale e non molto importante, la Chateau-Film di Heidelberg: *Bull Arizona, der Wüstenadler* (1919) e *Das Vermächtnis der Prärie*. Questa casa di produzione era diretta da Hermann Basler, che si era recato negli Stati Uniti tra il 1916 e il 1918 e che scrisse la sceneggiatura, curò la regia ed ebbe la parte di protagonista in ambedue le opere. Anche sua madre, Mary Basler, appariva in *Bull Arizona, der Wüstenadler* nel ruolo della madre del furfante Black Cat. Risulta difficile credere che Piel Jutzi abbia collaborato a questo goffo film in veste di aiuto-regista. Suo partner fu Horst Krahe, un regista teatrale di Heidelberg. Deniz Götürk ha rilevato che il personaggio di Bull Arizona è chiaramente ispirato a William S.

Der Kaiser von Kalifornien

Hart. Come questi era un *two-gun-man*, così Bull Arizona è uno *Zwei-Revolver-Mann*, un duro dal cuore tenero, un fuorilegge che per amore di una donna torna sulla retta via. «Anche qui, nei Neckar-Western, il saloon viene rappresentato – sulla scorta dei western moralistici e melodrammatici di William S. Hart – come un "inferno"»[9]. Il personaggio della sorella del pastore di *Hell's Hinges* di Hart si può ritrovare nella moglie del pastore in *Bull Arizona, der Wüstenadler.* Per quanto concerne la messa in scena, i due Neckar-Western – così definiti dal nome del fiume Neckar – non hanno molto da offrire con il loro eccesso di teatralità da parte degli attori, posti davanti alla macchina da presa fissa. Nell'insieme i film risultano, quanto ai mezzi tecnici, assai arretrati per l'epoca.

Gli anni '30: Luis Trenker in America

Negli anni '30, '40 e '50 in Germania vennero girati solo alcuni film western. Due pellicole che si potrebbero attribuire al genere sono *Gold in New Frisco* di Paul Verhoeven (*Oro tragico*, 1939), sui cercatori d'oro in Alaska, e *Sergent Berry* di Herbert Selpin (*Sergente Berry,* 1938), con Hans Albers nella parte di un poliziotto

americano che deve neutralizzare una banda di trafficanti di droga al confine con il Messico. Le riprese vennero effettuate in Messico e in Italia. Ma il western più importante di questo periodo è *Der Kaiser von Kalifornien* (*L'imperatore della California*, 1936) di Luis Trenker. Trenker era stato negli Stati Uniti all'inizio degli anni '30, in occasione delle riprese di *Der Verlorene Sohn* (*Il figliol prodigo*, 1934), e ne era rimasto affascinato. Scelse pertanto un materiale filmico che gli avrebbe permesso di tornare da quelle parti. Il suo intento era quello di raccontare la storia del "signore della California", lo svizzero Johann August Sutter, che, lasciati moglie e figli, parte alla volta del Nuovo Mondo. Fermatosi in una regione centrale del West, viene a sapere di una zona sulla costa del Pacifico non ancora esplorata dagli americani. Con un'impresa audace raggiunge la regione e vi costruisce una libera città indipendente, secondo il modello svizzero. Ma alla fine il "Kaiser von Kalifornien" verrà derubato di tutti i frutti del proprio lavoro.

Il tratto fondamentale dei film di Trenker è un'esasperata rappresentazione della natura; si comprende quanto fosse importante per lui girare *Der Kaiser von Kalifornien* nello scenario statunitense; diversamente dai produttori tedeschi, egli non volle accontentarsi delle ambientazioni-surrogato del West sul fiume Isar o sui laghi di Brandenburgo. Il suo film rimane a tutt'oggi l'unico western tedesco girato negli Stati Uniti. Il finanziamento del progetto si rivelò difficoltoso. Goebbels non era disposto a concedere a Trenker i centomila dollari necessari per le riprese in America. Trenker riuscì a ottenere ventimila dollari dall'olandese Tobis, e a causa del budget estremamente ridotto fu costretto a ridurre le riprese americane allo stretto necessario. La troupe, acquistate quattro auto usate, si trasferì nel Grand Canyon, poi in Arizona e in Texas. Per Trenker fu un po' come per *Old Shatterhand*: sulla sua strada incontrò altri immigrati tedeschi. È lo stesso Trenker a descrivere le condizioni in cui lavorava: «Vivevamo con poco e risparmiavamo dormendo in un accampamento dove un piccolo bungalow munito di stoviglie, luce e doccia ci costava d'affitto tra un dollaro e cinquanta e due dollari e cinquanta a persona. Mentre un litro di latte fresco, un pezzo di pane e un paio di pesche ci bastavano per pranzo, a cena al campo o in un drugstore c'erano carne e birra. La benzina costava un quinto di quello che la pagavamo in Europa»[10]. Le riprese furono effettuate in Arizona, Nevada, California e Texas. «Siamo andati nella città di Sacramento, al Forte di Sutter, oggi protetto come monumento nazionale, e abbiamo girato nelle foreste di Coloma, dove erano state trovate le prime pepite d'oro nella proprietà di un mormone di nome Sutter. Abbiamo percorso lo stesso cammino avventuroso di Sutter, attraverso le Rocky Mountains, abbiamo visitato le riserve indiane, facendo amicizia con gli hopi e i navajo»[11]. La scena finale del film venne girata invece a Washington, sui gradini del Campidoglio, dove Sutter cade morente. A causa delle ristrettezze del budget, Trenker fu costretto a girare in Europa le scene di folla. E dato che al suo rientro in Germania l'inverno era alle porte, si recò in Italia, a Tirrenia, dove prese in affitto da Giovacchino Forzano un

piccolo atelier, facendo base lì per il suo lavoro. Vennero chiamati da Gröden quaranta artigiani che, sotto il controllo di suo zio Leo Trenker, ricostruirono una strada di città del Far West. Ma quando, dopo preparativi durati settimane, tutto fu pronto, l'intera scenografia venne distrutta in una notte da forti raffiche di vento, così si dovette ricominciare da capo. Il film finito venne proiettato nell'agosto 1936, poco prima dell'inizio della Mostra di Venezia, nella cancelleria del Reich, presenti Hitler, Goebbels e altri gerarchi. Hitler lo rimproverò di essersi inchinato «dinanzi al capitalismo americano», e annotò nel suo diario: «Peccato che il film *Der Kaiser von Kalifornien* si concluda senza traccia di etica o morale. Trenker ha realizzato due film a loro modo grandiosi: *Berge in Flammen* (*Montagne in fiamme*) e *Der Rebell*, in entrambi i casi non ha dovuto fare concessioni; tutti gli altri suoi film invece risultano irrimediabilmente tarati, in quanto pagati dall'Azione Cattolica»[12]. Neanche a Goebbels piacque la conclusione del film, così richiese alcuni cambiamenti che però Trenker non apportò. A Venezia il film ottenne la Coppa Mussolini.

Pierre Brice, Marie Versini e Lex Barker in Winnetou I *di Harald Reinl*

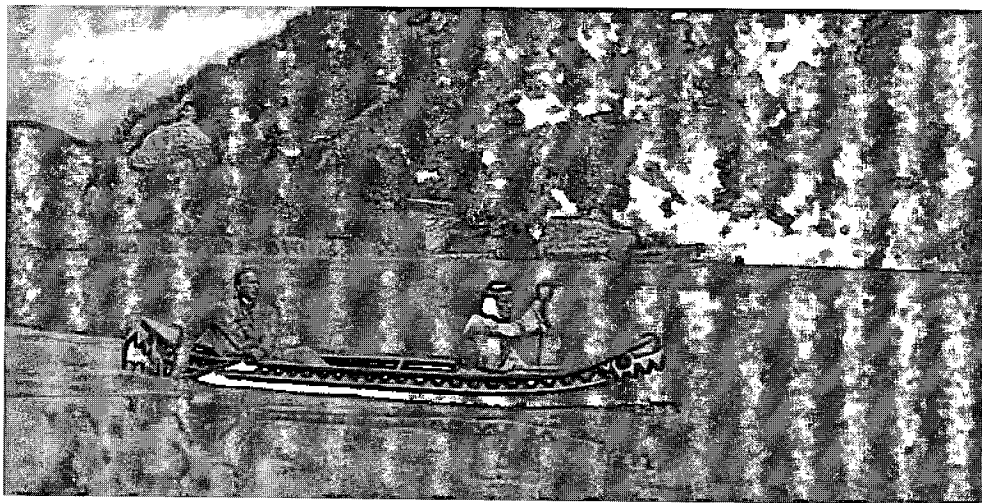
Nel segno di Winnetou: gli anni '60

Alla fine degli anni '50 l'industria cinematografica tedesca era entrata in un profondo stato di crisi a causa dell'avvento della televisione. Le sale lamentavano un forte calo di spettatori, che dal 1959 al 1960 fu di circa il 9,1%. Soltanto l'Ufa, una delle principali case di produzione dell'epoca, nel 1959 ebbe una perdita di 5,4 milioni di marchi. Horst Wendlandt fu il salvatore – almeno per qualche anno – dell'industria cinematografica tedesca. Possedeva un vero fiuto per i temi di successo, e nel 1959 iniziò con *Der Frosch mit der Maske* (*La maschera che uccide*) una serie di riduzioni cinematografiche da Edgar Wallace che riportarono gli spettatori al cinema. A quel tempo Wendlandt lavorava ancora come direttore di produzione

per la Ccc-Film di Artur Brauner. Quando la Rialto-Film, fondata all'inizio degli anni '60 dal danese Preben Philipsen, si trasferì dalla Danimarca a Berlino, Horst Wendlandt assunse la direzione della filiale tedesca e procurò grandi introiti proprio grazie agli adattamenti da Wallace. Fu suo figlio Matthias, di undici anni, a suggerirgli l'idea di realizzare una riduzione cinematografica dei romanzi di Karl May ambientati nel Far West. Wendlandt acquistò così i diritti cinematografici di tutti i romanzi di Karl May ambientati nel Far West dalla casa editrice Karl May di Bamberg, nonostante le opere di May fossero libere dal 1931. I diritti acquistati nel dicembre del 1962 dalla casa di produzione non riguardavano le opere originali di May bensì le pubblicazioni di nuove edizioni. Anche i nomi dei personaggi di May erano completamente liberi da diritti, circostanza di cui più tardi il produttore Artur Brauner approfitterà in seguito agli incassi record dei film di May.

Il popolare scrittore Karl May (1842-1912) rappresenta in Germania un fenomeno del tutto particolare. I suoi romanzi d'avventure influenzarono intere generazioni di giovani, tra i quali anche personalità come Albert Einstein, Ernst Bloch o Hermann Hesse. May, che proveniva da una famiglia poverissima e aveva trascorso otto anni in carcere per piccoli furti e truffe, scrisse lunghissimi romanzi d'appendice e racconti di viaggio. Protagonista dei suoi romanzi ambientati in Oriente, nei Balcani, è lo scrittore di viaggi Kara Ben Nemsi, che deve vedersela con rapitori di fanciulle, truffatori e sobillatori vari. May pubblicò i primi racconti del Far West nel 1875. Il personaggio del narratore Karl, il giovane rilevatore topografico tedesco che giunge per la prima volta nel West e che viene chiamato "Old Shatterhand", appare per la prima volta in *Winnetou I* (1893). Egli stringe un patto di sangue con Winnetou, il figlio del capo. Old Shatterhand e Winnetou sono nobili eroi altruisti che si danno da fare per la pace tra bianchi e indiani. Arno Schmidt, nel suo saggio su Karl May, sottolinea l'evidente carattere omoerotico dell'amicizia tra Old Shatterhand e Winnetou, amicizia mai intaccata dalla presenza di una donna. Nonostante fino ad allora le versioni cinematografiche da Karl May non avessero ottenuto successi commerciali veri e propri – fatto certamente dovuto alla scarsa popolarità dei racconti orientali rispetto ai romanzi del Far West – Wendlandt era disposto ad affrontare dei rischi finanziari relativamente elevati. Così scelse *Der Schatz im Silbersee* (*Il tesoro del lago d'argento*) quale primo western ispirato al romanzo di Karl May allora più diffuso. Per finanziare il progetto dovette in primo luogo assicurarsi il sostegno del distributore cinematografico Waldfried Barthel, direttore della Constantin-Film. Con l'assenso di quest'ultimo e la disponibilità finanziaria di due milioni di marchi, Wendlandt si avventurò nella realizzazione del film. Alla fine, *Der Schatz im Silbersee* divenne, con i suoi 3,5 milioni di marchi, il film tedesco più costoso del 1962, ma anche il più applaudito della stagione cinematografica 1962-1963, insignito del Goldene Lainwand per aver ottenuto oltre tre milioni di spettatori.

Per la realizzazione di *Der Schatz im Silbersee* e delle successive trasposizioni da Karl May, Wendlandt chiamò una squadra vincente, la troupe dei film di

Wallace: lo sceneggiatore Harald G. Petersson e il regista Harald Reinl, un navigato professionista a suo agio in ogni genere e i cui film erano stati degli ottimi successi commerciali. L'avvocato Reinl aveva iniziato la carriera cinematografica nei panni di uno sciatore in *Stürme über dem Mont Blanc* di Arnold Fanck (*Tempeste sul Monte Bianco*, 1930); dagli inizi degli anni '40 fino al 1945 aveva lavorato come assistente di Leni Riefenstahl per il film *Tiefland*. Il suo primo film da regista, *Bergkristall* (*Caino!*), riduzione cinematografica di una novella di Adalbert Stifter, lo realizzò nel 1949. Seguirono altri *Heimatfilm* e film di guerra, come *Die Grünen Teufel von Monte Cassino* (*I diavoli verdi di Montecassino*). La sua filosofia era semplicissima: «Faccio film per chi me li commissiona e per il pubblico. Non sono interessato all'avanguardia e neppure all'opinione dei critici cinematografici con i quali ho avuto alcune esperienze negative»[13]. Lo sceneggiatore Harald G. Petersson procedette molto liberamente rispetto al modello letterario. Al fine di ottenere la tensione auspicata, l'azione del romanzo venne molto concentrata; i numerosi personaggi furono ridotti ai più importanti e di maggior effetto sul pubblico: Old Shatterhand, Winnetou, Sam Hakens e il farabutto di turno, necessario alla costruzione drammaturgica. La forte idealizzazione presente in May doveva in parte essere attenuata onde rendere più credibili i personaggi. Lo stesso Harald Reinl era dell'idea che si dovesse correggere Karl May: «Nel tratteggiare i caratteri bisogna procedere in modo un po' diverso, in quanto l'Old Shatterhand di May è talmente nobile da risultare inverosimile. Vi sono cose che si possono mettere in un romanzo, ma se le vediamo sullo schermo nella sequenza logica dell'azione fanno semplicemente ridere. Il nostro intento non è certo quello di trasporre un

Lex Barker e Pierre Brice in Der Schatz in Silbersee *di Harald Reinl*

romanzo parola per parola, bensì di instaurare tra film e romanzo una relazione a grandi linee. Cosa che avviene: i personaggi coincidono, questo è importante; quanto all'avventura e al romanticismo sono anch'essi presenti. Bisogna creare la giusta tensione al fine di coinvolgere gli spettatori, fatto certamente più importante di un rispetto letterale»[14]. Le parti di maggior rilievo vennero affidate all'attore americano Lex Barker e al francese Pierre Brice. Lex Barker era divenuto famoso negli Stati Uniti verso la fine degli anni '40 per la sua interpretazione di Tarzan, ma a Hollywood non era riuscito ad affermarsi. Deluso, se ne era venuto in Europa, dove aveva interpretato una serie di film storici italiani, oltre a una piccola apparizione in *La dolce vita* di Fellini. Venne scoperto dal cinema tedesco grazie a Artur Brauner, che lo conobbe a Roma durante una festa e lo ingaggiò per i film di Harald Reinl *Im Stahlnetz des Dr. Mabuse* (*Fbi contro Dr. Mabuse*, 1961) e *Die unsichtbaren Krallen des Dr. Mabuse* (*Gli artigli invisibili del Dr. Mabuse*, 1962). Horst Wendlandt vide in quell'attore atletico e di bell'aspetto il personaggio di Old Shatterland. Per la parte di Winnetou Wendlandt pensò in un primo tempo a Heinz-Ingo Hilgers, che aveva già ricoperto tale ruolo al Festival Karl May di Bad Segeberg, poi a Horst Buchholz, a Christopher Lee e a Gustavo Rojo; ma nessuno dei possibili candidati lo convinceva completamente. Soltanto quando, durante un ricevimento per il Festival del cinema di Berlino, conobbe Pierre Brice, Wendlandt fu certissimo d'aver trovato l'attore più adatto. Pierre Brice era a quel tempo relativamente sconosciuto; aveva recitato in alcuni film francesi di rilievo – tra cui *Il giorno e l'ora* di René Clément e *I cugini* di Claude Chabrol – e in alcuni film italiani in costume, ma non aveva mai sostenuto una parte da protagonista. Nei panni di Winnetou il bel Pierre Brice emanava non soltanto nobiltà d'animo ma anche un discreto fascino e un certo erotismo. Fu invece Ralf Wolter, un attore comico, a interpretare la parte del burlone Sam Hawkens, altro personaggio chiave dei film tratti da May. *Der Schatz im Silbersee* venne girato in Iugoslavia come prima coproduzione tedesco-jugoslava. I laghi di Plitvice fornirono lo sfondo romantico, così come le montagne pietrose della zona. Le scene a cavallo furono invece girate nell'aeroporto privato nei pressi di Fiume. Sulla pista di decollo il carrello poteva agevolmente procedere senza vibrazioni mentre sui prati circostanti gli indiani si davano all'inseguimento dei visi pallidi. Per le riprese nella zona pietrosa venne costruita un'enorme slitta con sopra una Volkswagen aperta, nella quale era stata montata la macchina da presa, il tutto trainato da un autobus. Al grande successo del film contribuirono anche le musiche di Martin Böttcher, le cui romantiche melodie da Far West divennero il marchio per tutti i film di Winnetou. La melodia associata al personaggio di Old Shatterhand rimase per diciassette settimane in testa alle classifiche tedesche, mentre le colonne sonore dei film di Winnetou furono le prime in Germania a raggiungere le cinquecentomila copie vendute.

Der Schatz im Silbersee incassò bene non soltanto in Germania ma anche all'estero, dove anzi andò ancora meglio, vendendo sessanta copie. Al festival del cine-

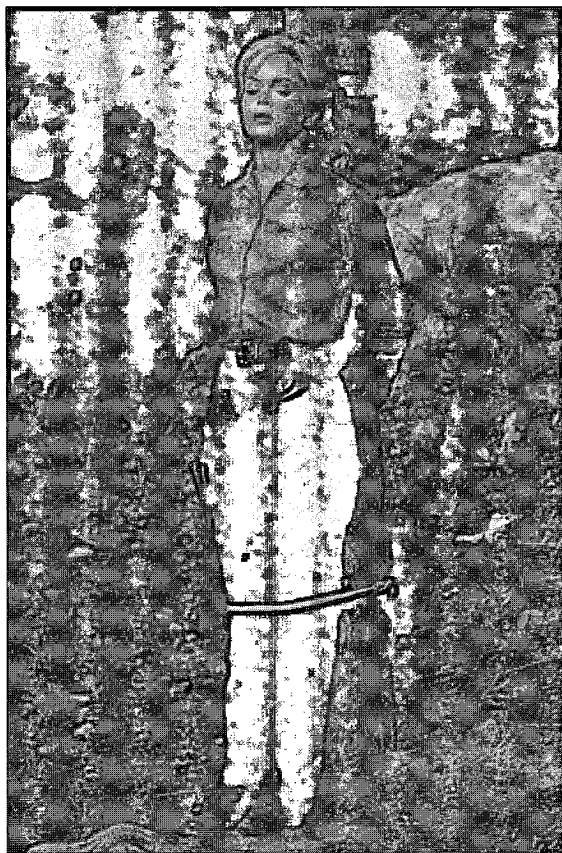
ma di Mosca non ebbe concorrenti; mentre in Inghilterra circolò una versione ridotta dagli originali centoundici minuti a ottanta; a proposito di questa versione ridotta, sul «Monthly Film Bulletin» si poteva leggere: «Dal continente un western brioso in cui è per una volta meraviglioso scoprire che non è la solita cavalleria americana ma una tribù di indiani a venire in soccorso degli eroi all'ultimo minuto. L'ambientanzione è affascinante e il film risulta certamente piacevole, pur avendo subito tagli tali da rendere la trama poco più che un continuo succedersi di sussulti»[15].

Sull'onda di questo successo Wendlandt produsse subito un'altra pellicola: *Winnetou I* (*La valle dei lunghi coltelli*), investendo un milione di marchi in più rispetto alla prima pellicola. Non badò a spese dotando il film di centotrenta fucili e pistole, venticinquemila cartucce, sessanta lance per gli indiani, sessanta asce e cento archi. Nell'elenco degli accessori comparivano anche quaranta canoe, duecento metri di ferrovia e una locomotiva vera che fu presa in prestito da un museo. Soltanto per l'apparato scenico e per le cavalcate con centocinquanta cavalli furono spesi trecentomila marchi. Anche in questo caso si girò in Iugoslavia. Trenta mezzi trasportavano dalla costa adriatica ai luoghi di ripresa la troupe composta da centoventi collaboratori. In *Winnetou I* i romantici paesaggi alpini e i laghi idilliaci vengono usati ancor meglio che in *Der Schatz im Silbersee*. Il film offre al pubblico una certa qualità visiva, e tra i momenti più piacevoli va citata la scena di Winnetou a cavallo immerso in completa solitudine nel paesaggio naturale. In questo senso il regista ha realizzato perfettamente il proprio intento: «Mi sforzo, in modo particolare per i film tratti da Karl May e per lo più ambientati all'aperto, di rendere i valori estetici e un certo romanticismo che sono importanti; guardo il paesaggio e sono consapevole che il pubblico è commosso da una natura tanto vasta e sublime, ed è proprio in questa natura che voglio collocare degli eventi emozionanti e nello stesso tempo ingenui, a volte addirittura fiabeschi»[16].

Il produttore berlinese Artur Brauner, proprietario della Ccc-Film, era considerato nel suo ambiente uno "scroccone" in quanto aveva spesso tentato di copiare i successi cinematografici di altre case di produzione, come nel caso dei film da Edgar Wallace della Rialto-Film. Anche nel caso dei film di Karl May tentò immediatamente di speculare sul successo altrui. Dato che Horst Wendlandt si era assicurato i diritti sui romanzi di Karl May ambientati in America, Brauner ricorse per i suoi film su Winnetou ad alcuni racconti brevi di May che usò come traccia, e intitolò il suo primo film *Old Shatterhand*. I ruoli principali furono ancora una volta affidati a Lex Barker e Pierre Brice; la regia fu affidata all'argentino Hugo Fregonese, che aveva lavorato a Hollywood, e avrebbe realizzato per Brauner *Die Todesstrahlen des Dr. Mabuse* (*I raggi mortali del Dr. Mabuse*, 1969). Venne messo insieme un budget di sei milioni affinché il film superasse tutti i western che lo avevano preceduto e perché avesse come sbocco il mercato internazionale. Come aveva già fatto Wendlandt, anche Brauner cercò dei coproduttori in Italia, Francia e Iugoslavia. E anche in questo caso le riprese si svolsero in Iugoslavia.

Presso Popovo polje venne costruito il Fort Grant, che misurava centoquaranta metri per quaranta; e, affinché i camion con il materiale di allestimento potessero passare, nella valle fu costruita una strada del costo di centoquarantamila marchi. Presso Trebinje venne allestita la città western di Golden Hill, con una strada lunga centottanta metri; mentre il villaggio Apa fu costruito presso le pittoresche cascate di Kirka, vicino a Skradin, già ammirate in *Winnetou I*. Per la troupe le riprese furono davvero faticose; ogni giorno si dovevano percorrere centoquaranta chilometri. Chiaramente ispirato al western americano, il film era violento (in Germania venne addirittura vietato ai minori di sedici anni), e le signorine del saloon non avrebbero certo ottenuto l'approvazione di Karl May. Era del tutto privo inoltre dell'atmosfera pseudoromantica delle produzioni Rialto, probabilmente perché le musiche non furono affidate a Martin Böttcher ma all'italiano Riz Ortolani, le cui musiche erano prive di quella particolare spontaneità alla quale il pubblico era abituato. Nonostante ciò anche *Old Shatterhand* andò bene, e dopo *Winnetou I* fu il film di maggior successo della stagione cinematografica 1963-1964. Nel 1965 si giunse per la prima volta, e proprio a causa di questo film, a un conflitto tra cinema e televisione. Infatti, non essendo stato riproposto nelle sale come gli altri adattamenti da Karl May, il film venne venduto alla tv. L'associazione nazionale degli esercenti reagì con dure proteste e riuscì a rimandare la diffusione televisiva all'autunno 1970. La concorrenza tra Artur Brauner e Horst Wendlandt proseguì durante gli anni '60; mentre Wendlandt continuava ad attenersi alle storie western di May, Brauner cercava altro materiale dello scrittore. Così nel 1964 vennero prodotti, per la regia di Robert Siodmak, *Der Schatz der Azteken* e *Die Pyramide des Sonnengottes* (*I violenti di Rio Bravo*), entrambi con Lex Barker, che era talmente richiesto da poter dedicare tre settimane in tutto alle riprese del film. Il successo ottenuto da questi film, in ogni caso, fu nettamente inferiore a quello dei western. Per il film di Wendlandt *Winnetou II* (*Giorni di fuoco*, 1964) si andò alla ricerca, sempre in Iugoslavia, di altri splendidi scenari; fu così che il regista Reinl e il suo operatore Kalinke ambientarono la storia vicino alle grotte di Adelsberg, presso Postumia, ottenendo una notevole efficacia paesaggistica. Il pubblico tedesco ne rimase talmente entusiasta che fiumi di turisti iniziarono a riversarsi in Iugoslavia. È da notare, tra l'altro, la partecipazione di Mario Girotti, che solo successivamente avebbe raggiunto la fama internazionale con lo pseudonimo di Terence Hill. In un ruolo di secondo piano si può inoltre scorgere Gojko Mitić, che a partire dal 1966 avrebbe avuto il ruolo del protagonista in tutti i film di indiani della Defa.

Sempre nel 1964 venne girato *Unter Geiern* (*Là dove scende il sole*), per le cui riprese il regista Alfred Vohrer dovette affrontare il problema della indisponibilità di Lex Barker impegnato con Artur Brauner nei due film di Siodmak. Senza esitazioni il celebre personaggio di Old Shatterhand venne sostituito nel copione da un certo Old Surehand per interpretare il quale venne ingaggiato Stewart Granger. L'attore fu pagato settantacinquemila dollari, fino ad allora il compenso più elevato per un film

Stewart Granger in Unter Geiern *di Alfred Vohrer*

Leticia Roman in Old Surehand *di Alfred Vohrer*

di May. A proposito del ruolo Granger si espresse così: «Mi presero al posto del solito, stereotipato, Lex Barker, ma io sono drammatico, sono eroico, pensavo di non andar bene per il pubblico. Quello che il pubblico vuole è un carattere simpatico, che non si prenda tanto sul serio e che risulti più "western" di John Wayne»[17]. Lo humour e l'ironia di Granger non furono molto ben accolti dal pubblico tedesco, anche se in ultima analisi Lex Barker sembrava più adatto alla parte del mitico Winnetou, l'eroe silenzioso e nobile. Alfred Vohrer, che sostituì Harald Reinl nella regia, girò le scene di Stewart Granger in campo lungo, privando in tal modo il film della favolosa qualità delle produzioni Wendlandt. Ai nuovi sceneggiatori, Eberhard Keindorff e Johanna Sibellius, riuscì ancora meno d'intrecciare le fila della trama in modo convincente.

Nella primavera 1965 uscì *Der Ölprinz* (*Danza di guerra per Ringo*), anch'esso con Stewart Granger, per la regia di Harald Philipp, un mediocre mestierante. Con questo film iniziò il declino delle riduzioni da May. Wendlandt prese a risparmiare sul set riutilizzando scene d'azione dei film precedenti, come quella dell'incendio di New Venango tratta da *Winnetou I*. Ottenne comunque un ultimo grande successo commerciale con *Winnetou III*. Quando si diffuse la notizia che si sarebbe realizzata questa terza riduzione cinematografica, i fan di Winnetou sollevarono vivaci proteste, perché il romanzo si concludeva con la morte di Winnetou e si temeva che ciò comportasse anche la fine della serie Karl May. Ma la critica era ormai severa: «È una fortuna che Karl May abbia scritto altre storie su Winnetou, indicando la strada ai registi" – così la casa di distribuzione consolava i superstiti – dato che i film di Winnetou sono una miniera d'oro e che i suoi interpreti Pierre Brice e Lex Barker non devono certo faticare per mantenere l'alto grado di popolarità ottenuto, mentre il regista Harald Reinl raramente li esorta a esprimere qualcosa che vada oltre lo standard

espressivo di una assorta nobiltà. Reinl è abile nell'ottenere un paio di scene d'azione, la riprese dei paesaggi non sono poi tanto male e sarebbe certo sbagliato rinfacciare alla sceneggiatura mancanza di idee o trivialità; soltanto che il tutto è concepito in modo da poter essere seguito senza fatica da un dodicenne»[18]. Solo due mesi dopo ci fu la prima di un altro film di Winnetou: *Old Surehand I. Teil* (*Surehand-Mano veloce*), con Stewart Granger e Pierre Brice diretti da Alfred Vohrer. Pensato inizialmente come il primo di una serie di tre film, fu invece il primo western di May a non ottenere alcun Goldene Leinwand; l'intera trama era stata costruita intorno al protagonista e Winnetou faceva la sua comparsa soltanto dopo quaranta minuti. Fu l'ultima volta che Stewart Granger interpretò il ruolo di Old Surehand, e per rimediare al fatto che aveva già firmato un contratto per *Old Surehand II* gli fu affidata la parte di un ispettore di Scotland Yard nel giallo di Edgar Wallace *Das Geheimnis der Weißen Nonne. Winnetou und das Halbblut Apanatscht* arrivò nei cinema nel 1966: «Con l'ottavo film di Winnetou della produzione di Wendlandt il vecchio slancio se ne è andato; la troupe dei primi film di May si è sciolta, non ne rimane che il compositore Martin Böttcher. Una nuova squadra, dunque, e soprattutto un nuovo regista che si limita a proporre senza entusiasmo soltanto prestazioni-surrogato»[19]. Il colpo di grazia definitivo al successo della serie fu dato dai due film *Winnetou und sein Freund Old Firehand* (1966, ultimo film di Wendlandt su Winnetou) e *Winnetou und Shatterhand im Tal der Toten* (1968, una produzione della Ccc-Film). Con *Winnetou und sein Freund Old Firehand* Wendlandt intraprese nuove strade rispetto alle classiche storie di Karl May. Il nuovo film avrebbe dovuto avvicinarsi maggiormente ai western americani e italiani, con un maggior grado di durezza e violenza rispetto ai precedenti. Martin Böttcher fu sostituito come autore delle musiche da Peter Thomas, che aveva lavorato nei film di Edgar Wallace e Jerri Cotton. Lex Barker, che non aveva tempo, e Stewart Grenger furono sostituiti dall'impacciato Rod Cameron nella parte di Old Fireman. La storia fu scritta da due autori americani, David De Reske e C. B. Taylor, mentre Harald G. Petersson provvide a dotarla di qualche elemento alla May. Il film non venne distribuito dalla tedesca Costantin ma dall'americana Columbia-Bavaria. Questa strizzata d'occhio al mercato americano tuttavia non pagò, il film si rivelò un flop completo e Wendlandt pose fine definitivamente alla sua produzione di western. Artur Brauner, che non voleva credere alla fine di Winnetou, fece con *Winnetou und Shatterhand im Tal der Toten* un estremo tentativo di rianimare la serie, ma senza reale convinzione, visto che il film fu girato con un budget relativamente ridotto e fu avviato al mercato in così poche copie che occorsero quasi sei mesi perché venisse proiettato in tutta la Germania. Maggior successo ebbe la programmazione dei primi film di Winnetou all'inizio degli anni '70, quando, per promuoverne il ritorno, furono organizzate delle prime con la partecipazione di Lex Barker e Pierre Brice. Il pubblico accorse in massa.

I film da Karl May totalizzarono complessivamente trentacinque milioni di spettatori. Il critico Günter Seuren spiegava così questo successo: «Il pubblico cinematografico tedesco si è fino ad ora accontentato di eroi stranieri, soprattutto ame-

ricani, mentre Old Shatterhand incarna l'ideale tedesco per eccellenza; la serie di Winnetou gode del decennale favore del pubblico tedesco in quanto ha saputo apprezzare le qualità del "Made in Germany", del tedesco super. L'accostamento del rappresentante, leggermente melanconico, della razza pellerossa in declino e del nobile bianco, che non giunge come conquistatore, ma come uomo capace di comprensione, lusinga l'animo degli spettatori. E anche se nei film si assiste soltanto a imperturbabili avventure, prive di quell'ideale didattico e addirittura esoterico creato da Karl May, si ha sempre l'idea molto suggestiva di una grande solidarietà. La lealtà dei personaggi ha qualcosa di religioso, mentre il paesaggio delle praterie e dei monti blu le fa da stupenda cornice. Il rapporto dei personaggi con la natura, il loro semplice rapportarsi ai suoi elementi, costituisce un ulteriore fattore di successo. Winnetou e Old Shatterhand sono una creazione tedesca»[20].

Oltre ai film di Winnetou, in Germania negli anni '60 si ebbero altri western, che furono però insignificanti sia per quanto riguarda la qualità che per il successo commerciale. Se i registi italiani assumevano pseudonimi inglesi, per questi film i produttori tedeschi ingaggiavano registi americani come Mark Stevens, Sheldon Reynolds e Sobey Martin. Da citare *Die Hölle von Manitoba* (1965), in cui recita la mitica coppia Barker/Brice, questa volta nelle vesti di due pistoleri che si scontrano in duello davanti a un pubblico pagante. Joe Hernbus vide in questo film un tentativo indecoroso di demistificazione degli eroi dei film di Winnetou. Altra produzione curiosa è poi *Freddy und das Lied der Prärie,* un western con il divo della canzone Freddy Quinn che annienta una banda di gangster nel Far West.

Un decennio più tardi anche alcuni registi del nuovo cinema tedesco si accostarono al genere western. Volker Vogeler girò *Verflucht dies Amerika* (1973), che narra la storia di cinque bracconieri della Baviera che migrano in America per poi tornarsene delusi, e *Das Tal der tandzenden Witwen* (1975), sulle mogli dei soldati che dopo quattro anni di guerra notano di trovarsi molto meglio da sole che con i relativi mariti e così fanno fuori i reduci qualora questi non vogliano piegarsi alle loro richieste. Entrambi i film risultano poco ispirati. Nel Montana e in Spagna si girò invece *Potato Fritz* (1976), parodia del western di Peter Schamoni, affatto privo di tensione e umorismo. *Tschetan der Indianerjunge* (1972), storia del giovane indiano Tschetan che deve essere impiccato come ladro di bestiame e invece viene salvato dal pastore Alaska, racconta con una certa cautela l'avvicinamento tra il selvaggio, un giovane testardo, e il pastore. Le parti principali furono interpretate dall'allora undicenne figlio adottivo di Bohm, Dschingis Bowakow, e da suo fratello Marquard, uno degli attori più affascinanti del cinema d'autore tedesco. Il regista, Hark Bohm, cita come suoi modelli estetici Flaherty, Dovzenko e *Toni* di Renoir. Non gli interessava girare un western tradizionale: «Ho evitato topos, rituali, ideali del western, il mio film non contiene niente (fatto che tra l'altro mi rimproverano i distributori) che, a prescindere probabilmente dall'abbigliamento dei personaggi, ricordi un western. Si tratta invece del rapporto tra la gente, tra il super potente pro-

prietario del ranch e l'impotente pastore; tra il pastore che, pur in un luogo selvaggio, resta sempre il rappresentante dell'organizzazione sociale del capitalismo e il giovane indiano, che, tratteggiato in astratto, è invece rappresentate della cultura della caccia grossa. Ho cercato dunque di utilizzare le esperienze ottenute con i western [...]. Il film contiene quasi una risposta ai western di chi, dall'Europa, cerca di rapportarsi in maniera critica alla storia degli Usa e allo stesso genere western. Il genere western infatti, almeno nel suo periodo di fioritura, quando ha trovato la sua veste definitiva, ha avuto la funzione di giustificare e stabilizzare l'ordine costituito degli Usa proprio attraverso la riproposta di una morale posta al di sopra di quella società dei conquistatori»[21]. *Tschetan der Indianerjunge* è un film molto personale e convince grazie alla sua autenticità e maestria formale. A questo proposito l'operatore Michael Ballhaus è riuscito a trasmettere in maniera davvero convincente l'idea di vaste distese e di libertà con le sue immagini girate nelle valli dell'Isar e presso l'Achenpaß.

(Traduzione di Carla Asquini)

1 *Die Rache des Mestizen*, «Film-Kurier», 20 luglio 1920.
2 Leonhard Adelt, *Der Kampf um den Goldfund*, «Film-Kurier», 3 luglio 1920.
3 Ulrich Kurowski, Sylvia Wolf, *Das Münchner Film und Kinobuch*, Edition Achteinhalb Lothar Just, Ebersberg 1988.
4 Cfr. *Der schwarze Jack*, «Der Kinematograph», 622, 4 dicembre 1918.
5 Leonhard Adelt, *Der Kampf um den Goldfund*, cit.
6 Cfr. *Die Rache im Goldtal*, «Der Film», 47, 1919.
7 Emil Horwitz, *Die Flammenfahrt des Pacific-Expreß*, «Der Kinematograph», 766, 23 ottobre 1921.
8 Ulrich Kurowski, Sylvia Wolf, *Das Münchner Film und Kinobuch*, cit.
9 Deniz Göktürk, *Neckar-Western statt Donau-Walzer*, «Kintopp», 2, 1993.
10 Luis Trenker, *Alles gut gegangen*, C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh/München/Wien 1972.
11 Ibidem.
12 Adolf Hitler, *Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944*, Rowohlt Verlag, Hamburg 1980.
13 Cfr. «Tagesspiegel», 30 luglio 1967.
14 Cfr. *Schwierigkeiten beim May-Verfilmen*, pressbook di *Winnetou I*.
15 *Der Schatz im Silbersee (The Treasure of Silver Lake)*, «Monthly Film Bulletin», aprile 1966.
16 *Harald Reinl*, intervista a cura di Joachim von Mongershausen, «Süddeutsche Zeitung», 21-22 settembre 1968.
17 Robin Bean, *Way out West in Yugoslavia*, «Films & Filming», settembre 1965, p. 51.
18 Hans-Dieter Roos, *Winnetou III*, «Süddeutsche Zeitung», 18 ottobre 1965.
19 Joe Hembus, *Western-Lexikon*, Hanser Verlag, München 1976.
20 Günter Seuren, *Karl May Renaissance im Kino*, «Deutsche Zeitung», 17 dicembre 1963.
21 Günther Pflaum, *Ein neuer Familienfilm, Gespräch mit Hark Bohm über seinen Film Tschetan der Indianerjunge*, «Film-Korrespondenz», 6, 1 giugno 1973.

Villi Pohjola *di Aarne Tarkas*

Peter van Bagh

L'oro del selvaggio Nord

La breve storia del western finlandese contempla solamente cinque film. I primi tre vennero diretti da Aarne Tarkas, per tre diverse case di produzione, nel periodo 1955-1964, cioè ben prima che lo spaghetti-western prendesse piede. Il primo film, *Villi Pohjola* (t.l.: Il selvaggio Nord, 1955) è stato girato prima che la Germania Occidentale iniziasse a produrre quei western tedeschi che sono stati esportati molto presto anche in Finlandia, quando la fama di Karl May era assai redditizia. Gli altri due *northern* sono stati prodotti da Spede Pasanen, un tuttofare dello spettacolo, attivo alla radio, alla televisione, nel cinema, attore comico adoratore di Bob Hope e sorta di boss della produzione. Negli anni '70 e '80 il successo delle sue farse ha tenuto in piedi tutto il cinema e il teatro finnico. *Speedy Gonzalez* (1970) e *Hirttämättömät* (t.l.: Gli inimpiccabili, 1971) raccolgono sketch, già visti in programmi televisivi, nei quali alcuni comici famosi arricchivano le gag di senso dell'assurdo sfruttando abbigliamenti tipici del western. I tre film di Tarkas, invece, erano stati prodotti in precedenza. In queste pellicole il mistico Nord è un miscuglio di motivi caratteristici del western americano e elementi tipicamente finlandesi, inquinato da anacronismi che spesso vanificano anche i meccanismi della comicità.

Aarne Tarkas (1923-1976) ebbe una breve e intensa vita da cineasta, durata soltanto un decennio, dal 1953 al 1964, periodo caratterizzato dalla crisi economica degli studios finlandesi. La maggiore casa di produzione nazionale, la Suomen Filmiteollisuus (Industria Cinematografica della Finlandia), ormai al tramonto, lo sfruttava pesantemente. Essendo l'unico regista a disposizione, spesso dirigeva due film contemporaneamente. In questo modo anche i suoi film migliori risultano confusi, più interessanti nelle intenzioni che nei risultati. Il suo difetto principale consisteva nel fatto che, durante la lavorazione di un film, disperdeva il suo talento sviluppando le trame e le situazioni dei due o tre film successivi. Viveva continuamente nell'utopia dei suoi futuri capolavori. Non considerava i suoi "western" delle parodie, sentendosi l'uomo adatto per questo genere. Aveva iniziato la sua carriera avventurandosi nel territorio del film a tesi

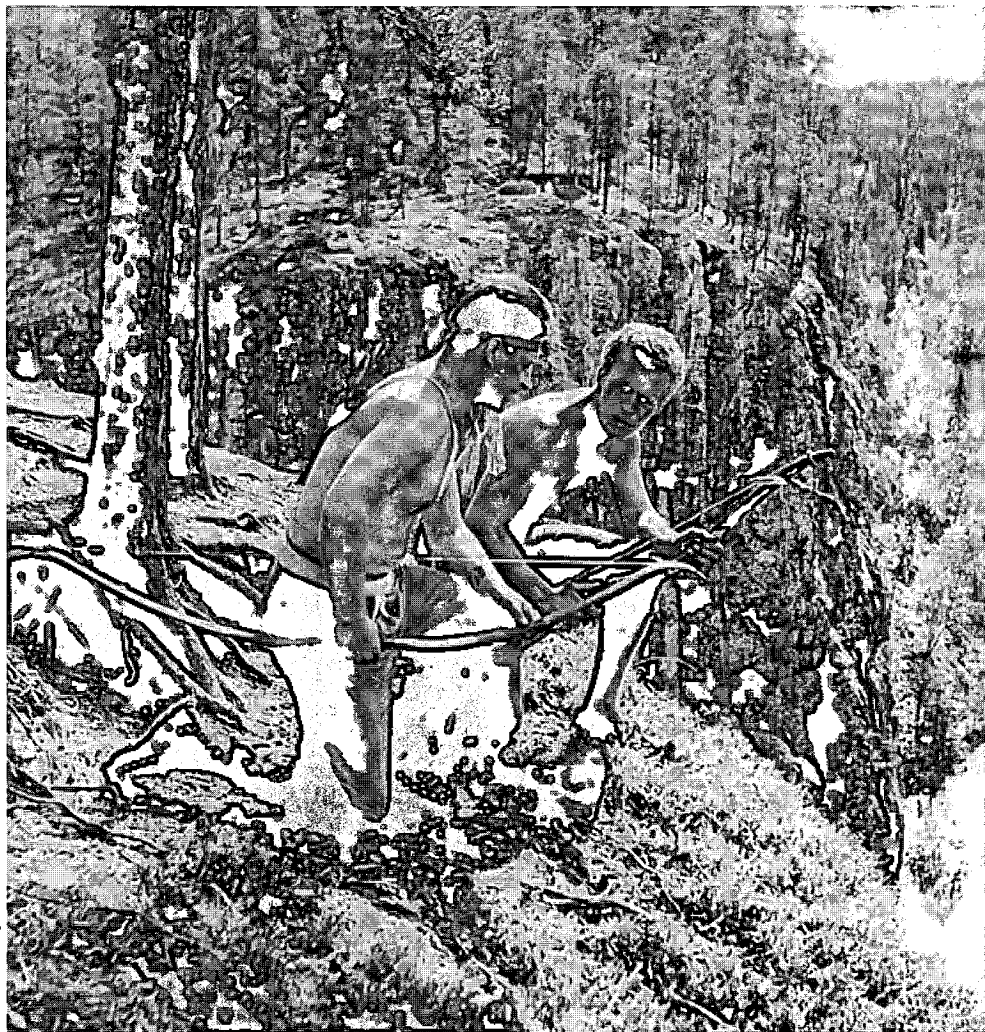
(stile André Cayatte) per poi passare, sempre con esiti parodistici, ai film di gangster, al delicato romanticismo dei vagabondi, al genere ricalcato sulle serie di Eddie Constantine.

Tarkas rivela il suo lato migliore in molti film farseschi sull'ambiente militare, che rappresentano delle parodie ben riuscite. La poetica di questo pionere del western finlandese è riassumibile in due tratti. Il primo è una passione per la letteratura per ragazzi e per i romanzi popolari, che lo rende una sorta di "eterno adolescente"; il secondo è la sua spregiudicata inclinazione a prendere a prestito situazioni, trame, scene tratte da film che aveva visto e da libri che aveva letto. Il western costituiva per lui una ghiotta tentazione. Il suo film *Villi Pohjola* avrebbe potuto essere un'opera riuscita se queste qualità e attitudini si fossero sviluppate con maggiore consapevolezza. Purtroppo il suo modo superficiale di modificare e infrangere i simboli tipici del western non andava oltre la balordaggine linguistica.

Ecco un esempio che illumina lo stile di *Villi Pohjola*: il cantante-atleta Tapio Rautavaara (medaglia d'oro nel lancio del giavellotto alle Olimpiadi di Londra) recita nel ruolo di Tundra-Tauno (Toni della Tundra); quando viene arrestato e informato che la legge spietata del Nord lo attende, esclama: «Se qualcuno uccide un uomo in combattimento, non lo si può accusare di delitto. In questo caso la morte è il risultato della stupidità o della lentezza del morto, quindi si tratta sicuramente di suicidio. Invece amazzare sparando alla schiena conduce sempre alla pena di morte».

In *Villin Pohjolan Kulta* (1963) si possono trovare alcuni riferimenti alla realtà locale; ad esempio il ruolo di contorno dell'ubriacone nel saloon viene recitato dal leggendario paroliere dell'epoca, Reino Helismaa. È strano che Tarkas e Helismaa, dopo quest'esperienza, non abbiano più collaborato. Prima che Tarkas girasse i suoi film, alla radio le parodie western di Helismaa (*Laiska-Lassi*) avevano riscosso un grande successo, e avevano sicuramente entusiasmato Tarkas e influenzato i suoi film.

Il primo *Villi Pohjola* può essere ricordato per la scenografia che ricostruisce un intero villaggio: la banca, la farmacia, la torre dei vigili del fuoco che prenderà fuoco, l'ambulatorio dell'ostetrica (che nello stesso tempo funge da ambulatorio veterinario), il saloon, il bordello, le pompe funebri e la balera, la cui pedana fungeva nello stesso tempo da patibolo.

Il secondo film, *Villin Pohjolan Kulta,* probabilmente l'opera più riuscita, è stato prodotto con un anticipo di due anni rispetto al primo spaghetti-western di Sergio Leone, *Per un pugno di dollari.* Qui la galleria di personaggi di Tarkas è meglio definita che nel precedente *Villi Pohjola*, in cui l'autore non si era avvicinato nemmeno lontanamente ai risultati dei suoi film migliori. In *Villi Pohjola Kulta*, infatti, troviamo impiegati con maggiore equilibrio tutti i requisiti scenici del filone: le pistole, le bandoliere, gli speroni, il saloon, i cappelli da cow-boy, i cavalli e i panorami di deserti sconfinati. Le situazioni sono molto semplici anche

Villi Pohjola

Villin Pohjolan Salattu Laakso *di Aarne Tarkas*

per un pubblico che non conosce molto bene il western: i tre fratelli Vorna assomigliano al trio di *Un dollaro d'onore* di Howard Hawks, non sono colpevoli dei crimini di cui li si accusa, vengono braccati come la banda di *Johnny Guitar*; la ragazza abile con la pistola sta tra la protagonista di *Anna prendi il fucile* di George Sidney e una Calamity Jane sui generis. Tra i western di Tarkas *Villin Pohjolan Kulta* è quello che ricorda più da vicino il western americano. L'origine dei personaggi, il loro passato, il problema del rapporto tra legge e giustizia, la

relazione tra gli amanti, sono temi che il film tenta di trattare, ma che banalizza. L'unica nota originale è il tema del rapporto tra il Nord e il Sud, che in Finlandia significa un Sud ricco e sfruttatore e un Nord povero e sottosviluppato. Per cui il Nord viene rappresentato come un territorio di confine sfruttato, e l'analogia tra i lapponi e i pellerossa sembra promettente. Anche in questo caso Tarkas non sviluppa lo spunto; il risultato è ibrido e confuso.

Villin Pohjolan Salattu Laakso (1964) è un film senza speranza, realizzato secondo la stessa logica autodistruttiva, cioè con pochi soldi e senza impegno, ma che, nello stesso tempo, affronta un soggetto interessantissimo. Un racconto mitico descrive un popolo intatto che vive in una specie di Shangri-Là finlandese, un paradiso popolare; in questa storia è ipotizzabile un probabile riferimento al film *Orizzonte perduto* di Frank Capra, autore dal quale il film popolare finlandese aveva sempre attinto copiosamente, e, come s'è già indicato, Tarkas era incline a copiare i soggetti un po' dappertutto. Nelle interviste l'autore parlava di «un ambiente beato, irraggiungibile per un esausto cittadino contemporaneo».

Villi Pohjola, come abbiamo detto il primo *northern* finlandese, è ambientato in una città chiamata Utopila (*utopia* + *pila* = scherzo utopico). Sin dall'inizio il film puntualizzava: «È inutile che cerchiate il Nord sulle carte geografiche o nelle enciclopedie; non lo troverete. È un luogo molto difficile da definire. Il nome fa intuire che si trova nel punto cardinale nordico». Frase che è già nello stile di Aki Kaurismäki!

Quando l'Eldorado, l'Atlantide e altri luoghi mitici facevano pensare alla ricerca della felicità a Ovest, in Finlandia, in accordo con le più antiche tradizioni locali, il luogo mitico era il Nord, la terra dei popoli primitivi.

In definitiva, Tarkas avrebbe voluto fare film d'avventura puliti e senza secondi fini, e dopo tutto le sue opere non erano soltanto parodie. Probabilmente avrebbe voluto ottenere una qualità migliore, ma non riusciva a evitare l'insuccesso. Di conseguenza si può dire che il filone *suomiwestern*, il western finlandese, non è mai stato realizzato veramente. Rimangono due tipi di film d'azione finlandesi che potrebbero "corrispondere" al genere western: i *tukkilaiselokuvat* (film di boscaioli sulle zattere lungo i fiumi) e i *pohjalaiselokuvat* (i film ambientati nella regione di Pohjanmaa).

(Traduzione di Tiina Hallikainen)

Lee Van Cleef in Ehi, amico... c'è Sabata: hai chiuso! *di Gianfranco Parolini*

Frank-Burkhard Habel
L'Est camuffato da Ovest

Quando, all'inizio degli anni '60, il produttore Horst Wendlandt di Berlino si accinse a realizzare la riduzione cinematografica dei romanzi di Karl May ambientati nel Far West, trovò in Jugoslavia il paesaggio ideale, quello che meglio di tutti era adatto alle descrizioni di May. I suoi film hanno avuto successo nell'Europa occidentale, e anche in alcuni paesi oltre cortina, ma non nella Repubblica Democratica Tedesca, dove May era considerato un autore d'intrattenimento, e per questo le sue opere non venivano diffuse. Vecchie edizioni dei suoi romanzi passavano tuttavia di mano in mano tra i giovani della Ddr, e quando i film di Wendlandt vennero proiettati nei cinema – ad esempio in Cecoslovacchia, nella versione originale in tedesco con i sottotitoli – i giovani tedeschi orientali vi si riversarono in massa.

Tanto interesse non sfuggì alla Defa, la società cinematografica di Stato della Ddr. Hans Mahlich era a quel tempo direttore di produzione della Defa, un ruolo che può essere grosso modo paragonato a quello di direttore di produzione nel mercato cinematografico occidentale.

Fu lui a iniziare a sfruttare l'interesse dei giovani spettatori verso la storia americana con tutte le sue componenti avventurose. Reperì un diverso modello letterario, fondato su basi scientifiche, quale spunto per «un film storico d'avventura nell'ambiente degli indiani». Trovò materiale di questo tipo nel romanzo *Die Söhne der Großen Bärin*, scritto da Liselotte Welskopf-Heinrich, storica e scrittrice. Hans Mahlich si recò in Jugoslavia e vi trovò i paesaggi di cui aveva bisogno, nonché la troupe già collaudata dalle produzioni Wendlandt di ambientazione indiana. Poté inoltre utilizzare alcuni allestimenti lasciati dal suo predecessore tedesco occidentale e trovò inoltre, tra i giovani attori jugoslavi che avevano recitato la parte di pellirossa nei film tratti da Karl May, il suo attore ideale: Gojko Mitić, il quale diede prova di una sorprendente predisposizione per la recitazione, sia che dovesse andare a cavallo sia che si arrampicasse o sparasse o combattesse corpo a corpo. Mitić interpretò il ruolo del capo indiano Tokei-Ihto, del quale si sforzò con grande impegno di comunicare i nobili sentimenti. Josef Mach curò la

regia, trovandosi a proprio agio nel film d'avventura, diversamente da altri registi della Defa che erano privi di esperienze in questo genere. *Die Söhne der Großen Bärin* (*Cheyenne il figlio del serpente*, 1966) ha ottenuto un successo per lungo tempo senza paragone, non solo in Ddr, dove nel 1966 il film era stato visto da quasi dieci milioni di spettatori, ma anche in molti altri paesi dell'Europa orientale e asiatici. Gojko Mitić divenne una star assai popolare in tutti questi paesi nei panni dell'eroe indiano che intercede coraggiosamente per i diritti degli indigeni. A partire dal suo primo film di indiani la Defa produsse ogni anno un episodio della serie fino al 1975, senza che il successo venisse meno.

A quel tempo la Jugoslavia era ideologicamente comunista, per quanto concerneva la convertibilità della sua valuta, ma era anche capitalista. La Ddr dovette pagare un prezzo relativamente salato per la manodopera jugoslava. Fu questo uno dei motivi per cui, in occasione dei successivi film ambientati nel Far West, ci si dovette guardare in giro nell'Est europeo per trovare nuovi partner. *Chingachgook* (1967) venne girato nella città slovacca di Hohen Tatra e in Bulgaria, mentre gli interni vennero girati negli studi di Babelsberg.

Per *Spur der Falken* (*La vendetta dei guerrieri rossi*, 1968) il direttore di produzione, responsabile complessivamente di sei film di indiani, si mise in contatto con lo studio Grusia di Tbilisi. I rapporti di cooperazione con studi all'interno dell'Unione Sovietica dovevano tuttavia passare attraverso la sede centrale, cioè la Mosfil'm di Mosca. Il fatto rappresentava spesso un problema, in quanto i russi non erano ben voluti nelle altre repubbliche. Nel caso della Grusia-Film tuttavia bastava il nome a creare dissenso. "Grusini" è infatti la denominazione russa di quella regione chiamata Georgia dai suoi abitanti, e durante le riprese furono proprio le autorità della Georgia a non attenersi minimamente agli accordi che la Defa aveva stipulato con i rappresentanti della Mosfil'm, fatto che rese molto difficile la collaborazione. Nel Caucaso inoltre c'era un terreno talmente argilloso che se si seccava presentava asperità tali da impedire il movimento ai cavalli. Anche nella Ddr furono realizzate riprese in esterni, talvolta utilizzando come scenario l'Elbsandsteingebirge, la cosiddetta "Svizzera sassone", oppure una cava di pietra del Sachsen-Anhalt o un tratto di ferrovia nella regione del Brandenburgo, dove venne allestita una città del Far West, che, costruita in mogano, restò in piedi per diversi anni fornendo lo sfondo a numerosi film.

Dopo le esperienze contrastanti nella paesaggisticamente grandiosa Georgia, per *Bijeli vukovi* (*Un uomo chiamato volpe bianca,* 1969) si tornò in Jugoslavia, questa volta però tramite una coproduzione che agevolò l'aspetto finanziario.

Particolare sensibilità richiesero le riprese di *Osceola* (1971), la cui storia si svolgeva in Florida. Per questo film nacque una collaborazione sia con lo studio bulgaro, sia – come già per *Tödlicher Irrtum* (1970) – con una società cinematografica cubana. In soli dieci giorni a Cuba dovevano venir effettuate riprese suf-

Gojko Mitić in Osceola *di Konrad Petzold*

Gojko Mitić in Severino *di Claus Dobberke*

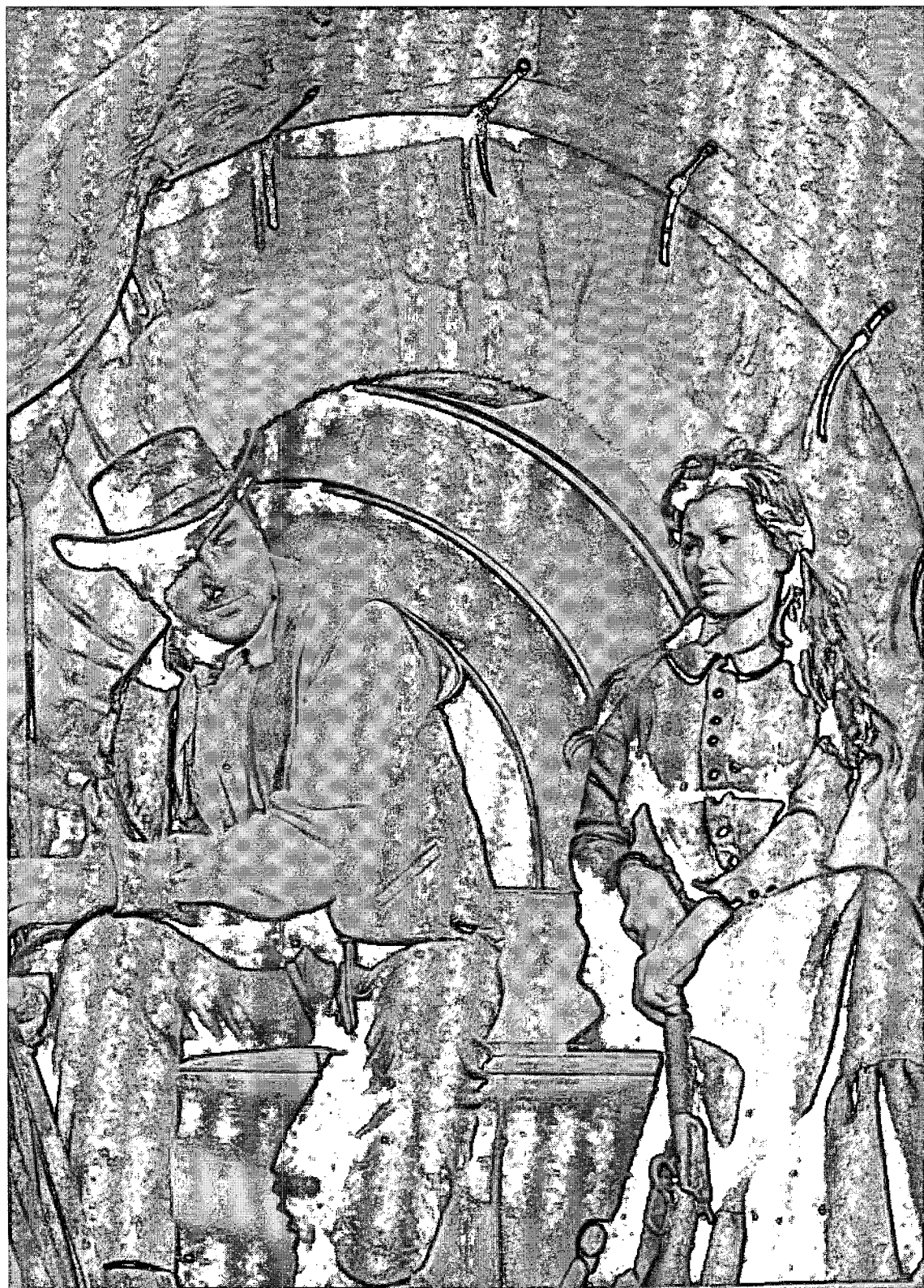
ficienti a dare l'impressione del paesaggio e della vegetazione della Florida. Anche la lotta del capo indiano Osceola con un coccodrillo fu girata a Cuba. Le altre riprese si fecero invece in Bulgaria e nella Ddr, dove fu allestita una antica segheria. Grazie all'esatta angolazione di ripresa e a un pregevole lavoro di montaggio, si riuscì in questo film a legare le tre diverse ambientazioni realizzate in tre diversi paesi.

C'era inoltre il problema del reperimento degli attori di colore. Non si potevano infatti impiegare attori cubani in quanto sarebbe poi stato difficile portarli sui set fuori dal loro paese. La parte venne perciò affidata a degli studenti di colore nella Ddr, che si inserirono benissimo accanto agli attori professionisti.

Tecumseh (1972) è stato realizzato, dalla Buftea-Film di Bucarest e dalla Mosfil'm, nei Carpazi rumeni e nella penisola sovietica di Crimea, sul Mar Nero. Si girò in febbraio e il freddo creò qualche problema alla troupe. Anche *Apachen/Ulzana*, (1973-'74), un film in due parti, venne prodotto dalla Defa con la collaborazione dei due studi già citati. Questa volta però l'incontro con l'Unione Sovietica portò in Uzbekistan, nell'Asia centrale, dove le star della Defa rimasero certamente stupite della loro enorme popolarità. Gojko Mitić riusciva a stento a difendersi dai fan a caccia di autografi, mentre Rolf Happe, l'indimenticabile furfante dei film indiani della Defa, ebbe addirittura modo di assistere, a Samarcanda, alla recita da parte di alcuni bambini di una scena tratta da *Spur des Falken*. Anche in questo caso i problemi tra uzbeki e russi resero più difficili i lavori di ripresa: le riprese già autorizzate da Mosca nel territorio di confine dell'allora pacifico Afghanistan vennero di punto in bianco vietate dal dirigente territoriale uzbeko.

Nel Buftea-Studio di Bucarest la Defa aveva trovato finalmente un partner affidabile. *Blutbrüder* (1975), *Severino* (1978) e *Blauvogel* (1979) furono girati per buona parte in Romania, così come il tardivo *Atkins* (1985), la storia di un trattato tra indiani e bianchi rimasto a buon diritto ignoto. *Severino* fu girato a distanza di tre anni come film di indiani ambientato in Sud America, e fu il primo a non contenere alcuna ripresa in studio – come avvenne in seguito per *Der Scout*. Sembra purtroppo che la realizzazione di *Der Scout* (1983) non fosse nata sotto una buona stella. Gottfried Koldlitz, che aveva girato accanto a Petzold la maggior parte dei film di indiani della Defa, aveva ideato la storia del furto di un grande branco di cavalli che aveva già avuto l'approvazione statale. Branchi simili si trovavano a quel tempo soltanto in Mongolia, quindi il film avrebbe dovuto nascere tramite una coproduzione con quel paese. I lavori di allestimento erano in pieno fermento, quando il dottor Koldlitz morì proprio poco prima che iniziassero le riprese. Al suo posto assunse la regia Konrad Petzold, un mestierante che si vide costretto a riscrivere il copione con notevole urgenza, in quanto anche la preparazione della parte da girare in Mongolia presentava dei problemi. Le scadenze non vennero rispettate.

Comunque, i quattordici film di indiani prodotti dalla Defa stupiscono per il fatto di fornire ancor oggi un piacevole intrattenimento, soprattutto tenendo in considerazione le condizioni difficili in cui vennero realizzati e il fatto che sono riusciti a camuffare l'Est da Ovest.

(Traduzione di Carla Asquini)

Antes llega la muerte *di Joaquín Luis Romero Marchent*

Carlos Aguilar
Cavalcando in spagnolo

Il cinema spagnolo, come prima o poi finisce per accorgersi chiunque lo studi a fondo e in modo diacronico, è caratterizzato, oltre che da molti altri fattori assai importanti, da una componente paradossale, sia essa interna o esterna, estetica o ideologica. Non ci si deve quindi stupire del fatto che il western sia sorto in Spagna in maniera completamente anomala. Comunque, il semplice fatto che in Spagna, nella dolente e internazionalmente proscritta Spagna franchista, ci si potesse dedicare al western, "il cinema americano per eccellenza", rappresenta già un elemento sufficientemente straordinario.

La Spagna dell'autarchia e delle tessere di razionamento, della fame e dell'analfabetismo, dei melodrammi pseudo-storici e dei feuilleton religiosi, delle epopee belliche di esaltazione patriottica – a volte in coproduzione con l'Italia mussoliniana – e di una commedia "alta" che imitava i modelli americani diede curiosamente origine alle prime manifestazioni del western iberico. Si tratta di due parodie dichiarate, e precisamente *Oro vil* (1941) di Eduardo G. Maroto e *El sobrino de don Buffalo Bill* (1944) di Ramón Barreiro, film di scarsa qualità artistica e commerciale, forse pensati, per lo meno in parte e certo senza una vera consapevolezza, per mostrare il rifiuto e il disprezzo verso una cultura, quella statunitense, il cui governo, all'epoca, sfidava apertamente la Spagna del generale Franco. Nel decennio successivo, Maroto insistette nella sua versione burlesca del western con un episodio del film *Tres eran tres* (1953). Allo stesso tempo, il classico della commedia spagnola *Bienvenido Mister Marshall!* (*Benvenuto Mr. Marshall!*, 1952) di Luis García Berlanga ne ripropose l'interpretazione ironica nella sequenza onirica, in cui il protagonista, sindaco di un piccolo paese castigliano, partecipa a un'azione eroica in un saloon, topos del western.

In ogni modo, non può essere un caso che il western comico sparisca completamente dagli schermi spagnoli fino agli anni '60, quando, cambiamenti politici a parte, già esisteva in Europa una produzione di genere così nutrita da permettere ai registi di sfornare parodie più o meno rozze. Queste nuove satire, salvo rarissime eccezioni come *Y el cuerpo sigue aguantado* (*Un napoletano d'America*,

1962) di León Klimovsky, erano per lo più coproduzioni italo-spagnole, in cui facevano bella mostra di sé comici italiani, la maggior parte delle volte in coppia come Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, Walter Chiari e Raimondo Vianello.

Il vero western spagnolo nasce nell'anno 1954, con la realizzazione di un'importante coppia di film, *El Coyote* (*Il Coyote*) e *La justicia del Coyote* (*La giustizia del Coyote*), da parte di un regista giovane e con pochi titoli alle spalle, Joaquín Romero Marchent. Una concezione del western nuova e autentica si diffuse così nel cinema spagnolo, intrisa naturalmente di paradossi o quanto meno di *picardía*, quell'atteggiamento, tipicamente spagnolo, fatto di furbizia e faccia tosta. In questo caso non si trattava più di sbeffeggiare il folclore americano, non foss'altro perché l'America non era più un paese nemico, ma più in generale di superare la tradizione concettuale e industriale del western statunitense. E si trattava, inoltre, di approfittare di due fattori favorevoli, uno "segreto" e l'altro ben manifesto.

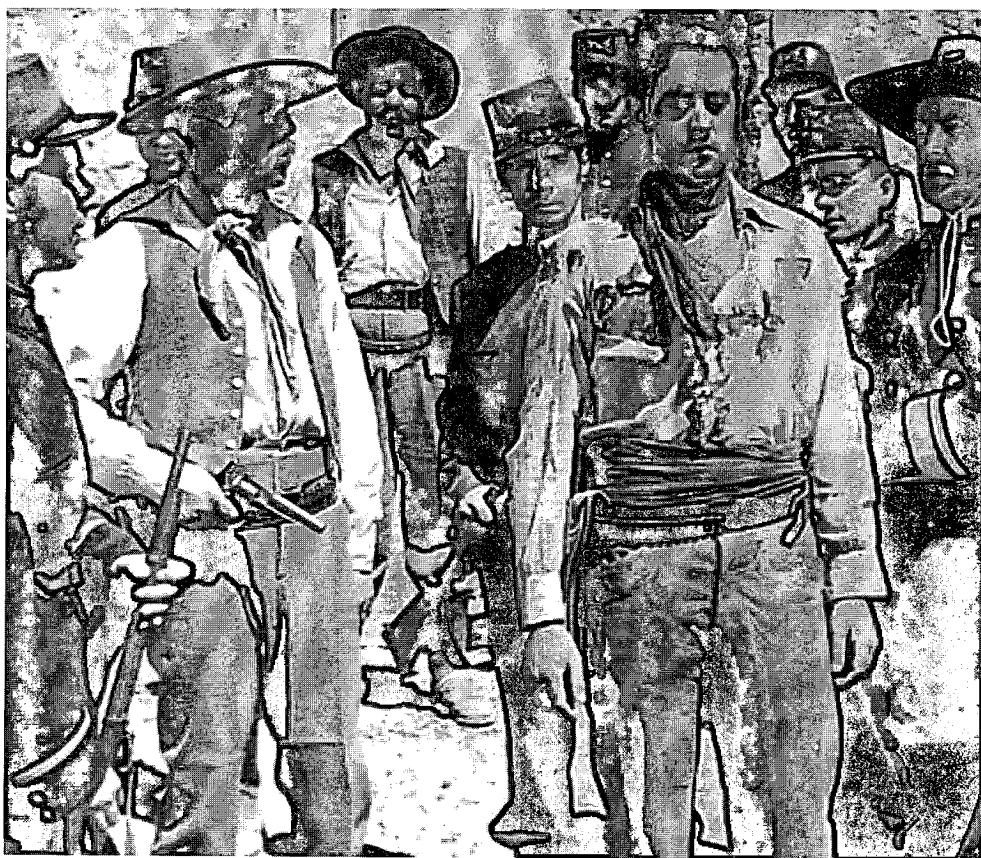
Il primo riguarda la calorosa accoglienza riservata ai western (spesso prodotti in trilogie o persino in serial) da parte del pubblico popolare messicano, affascinato dai suoi protagonisti: uomini mascherati, giustizieri repressi o cattivi senza scrupoli, come in *El charro negro*, famoso tra il 1941 e il 1949, *El águila negra*, tra il 1953 e il 1956, *La sombra vengadora*, successo del 1954, e infine *El rayo justiciero*, popolare tra il 1954 e il 1956. Questi film venivano proiettati anche in Spagna, in sale d'infima categoria, e venivano distribuiti in circuiti di provincia. Erano considerati spagnoli agli effetti legali: un vero vantaggio per i distributori, considerando che non c'era bisogno di doppiarli e che costavano pochissimo[1]. Sia in Spagna che in Messico, *El Coyote* e *La justicia del Coyote* riuscivano a confondersi con questo tipo di film grazie a uno stratagemma che all'epoca stava facendosi strada nel cinema spagnolo, cioè la coproduzione ufficiosa – naturalmente non dichiarata – con quel Messico amante degli uomini mascherati: i messicani contribuivano assicurando la coppia protagonista (Abel Salazar e Gloria Marín) e il regista iniziale (Fernando Soler), per conto di un produttore che restava nell'ombra (Gonzalo Elvira) e che era d'accordo con il suo collega spagnolo (Eduardo Manzanos), il quale ufficialmente era l'unico vero produttore dei film.

L'altro fattore che favorì la produzione di *El Coyote* e *La justicia del Coyote*, quello più manifesto, e che pure allontana dall'ipotesi di una diretta filiazione americana del western spagnolo, risiede nella straordinaria popolarità che pochi anni prima avevano raggiunto i romanzi su cui si basavano le sceneggiature, opera di uno scrittore inequivocabilmente nazionale.

Intermezzo letterario

Nato a Barcellona nel 1913 e morto a Madrid nel 1972, José Mallorquí non solo è il più degno e caratteristico scrittore "pulp" spagnolo di tutti i tempi, ma rappresenta un vero e proprio mito della cultura popolare spagnola; la sua celebrità

nazionale e internazionale risale soprattutto agli anni '40 e '50. Dapprima traduttore e poi scrittore, la sua ingente produzione romanzesca – che abbraccia generi come quello sentimentale, poliziesco, fantascientifico e sportivo – comprende centinaia di romanzi western, sempre raggruppati in serie, e solitamente con personaggi ricorrenti. I lettori spagnoli del dopoguerra amarono in particolar modo *Tres hombres buenos* (*I tre implacabili*) – che era composto da quattordici episodi, apparsi tra il 1942 e il 1947 – e *Novelas del Oeste*, con i suoi cento episodi pubblicati tra il 1943 e il 1949.

Tuttavia, quando nella raccolta citata *Novelas del Oeste* uscì per la prima volta *El Coyote*, il successo di questo nuovo personaggio eclissò tutti i precedenti, tanto da produrre, dopo il secondo numero, un'omonima collana autonoma, la cui prima edizione (1944-1951) arrivò al numero 120 e fu poi seguita da

El Coyote *di Joaquín Luis Romero Marchent*

una seconda, dal titolo *Nuevo Coyote* (1951-1953), comprendente i numeri dal 121 al 194. L'autore riconobbe d'essersi ispirato al film del 1920 *Il segno di Zorro* di Fred Niblo, ma riteneva che la prima causa del suo successo risiedesse nel nome del personaggio principale.

Raccontava infatti che non si era trattato di una scelta precipitosa, bensì del frutto di una lunga selezione tra i nomi di vari animali, tra cui figuravano la tigre, il lupo, il corvo, il giaguaro e il gufo. La tigre venne scartata perché, traditrice e sanguinaria, uccideva per uccidere. Anche il giaguaro era troppo sanguinario e mal avvezzo alla lotta contro l'uomo. Il gufo fu proposto in quanto uccello notturno, però non forniva la sensazione di audacia richiesta dal personaggio. Il corvo aveva molte possibilità di trionfare perché uccello misterioso e di malaugurio. Un eroe misterioso, vestito di nero dalla testa ai piedi, fa istintivamente pensare a un corvo. Inoltre, il nome possedeva un suono gradevole. Per un periodo corvo e coyote furono sottoposti a diverse prove. Vinse il coyote perché il suono era più gradevole. Era un nome che suonava secco, come un colpo di martello che rimane inchiodato nell'aria. Contemporaneamente ammetteva una certa tonalità delicata e affettuosa. La sua ipsilon poteva trasformarsi nel suono "gli", e, volendo, somigliava anche a "ci". In tutti i toni e in tutte le lingue si sarebbe comunque udito un suono piacevole. Inoltre la parola coyote denotava un animale assai simpatico e astuto, dall'ululato simile a una risata sguaiata, intelligente e difficile da eliminare. Era un animale notturno, burlone, dotato di senso dell'umorismo, un animale che portava a infangarsi chiunque lo inseguisse. E non uccideva per il gusto di uccidere, ma soltanto per necessità.

Nel 1947 la pubblicazione raggiunse l'apice della popolarità: centinaia di lettori scrivevano lettere a Mallorquí, dichiarandogli il proprio entusiasmo e informandosi sulle più disparate curiosità californiane. Vennero fondati dei "Club Coyote" e "Club Lupita" a livello nazionale che raggruppavano migliaia di lettori disposti a abbandonarsi senza riserve alle delizie della loro passione. L'eroe letterario passò dalle pagine del romanzo ad altri mezzi popolari di diffusione come il disco (la casa "Música del Sur" di Barcellona lanciò la canzone *El jinete enmascarado*, una romanza messicana con testo di Mallorquí, basata su una poesia che l'autore aveva scritto sull'album di una signorina), il teatro (Celia Gámez mise in scena una parodia in stile rivista, *La guarida del Coyote*, che costituiva il sesto atto della sua opera *Las siete llaves*; lo scrittore Juan Antonio Cabezas ne compose un dramma; J. Téllez Moreno scrisse la commedia *El Coyote de Sacramento*, andata in scena nel luglio del 1946), i fumetti (Mallorquí scrisse alcuni dialoghi, poi illustrati da Batet per il settimanale «El Coyote»), i gadget (vennero lanciati sul mercato dei pupazzi ispirati ai protagonisti della serie). Infine, una ditta delle Canarie fabbricò perfino vari "Coyote" come i "Goyo-Coyote", i "César-Coyote", e così via.

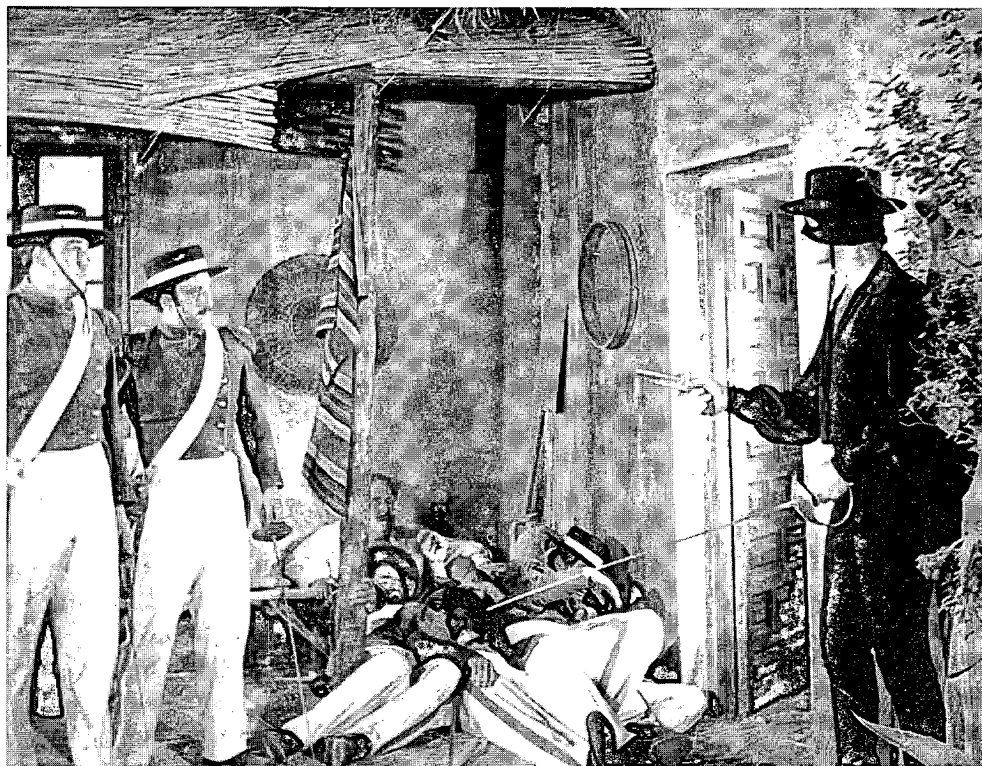
Allo stesso tempo, le numerose traduzioni di *El Coyote* in lingua straniera rivelavano il grande interesse suscitato dal libro fuori dai confini spagnoli. Ci fu una

versione tedesca, pubblicata dal Deutscher Kleinbuch Verlag di Francoforte. Una casa editrice di Amburgo e un'altra austriaca, di Linz, pubblicarono anch'esse *El Coyote*; la prima, nel 1950, lanciava sul mercato centomila copie per titolo. La versione italiana fu pubblicata dalle Edizioni Juventus e dalle Edizioni Popolari Moderne di Milano in sessantamila copie. Anche la versione francese, della Société Anonyme Générale d'Édition di Parigi, uscì in sessantamila copie. L'edizione inglese fu della Coordination Press and Publicity di Londra, quella scandinava delle edizioni Kurt E. Michaels di Charlottenlud, quella portoghese della Editora Monterrey di Rio de Janeiro, quella per l'America Latina uscì per i tipi di Queromon Editores di Buenos Aires. Se ne pubblicarono traduzioni anche in Svezia, Norvegia, Finlandia, Messico e Cecoslovacchia. Secondo l'indice degli editori dell'Unesco, a quel tempo Mallorquí era lo scrittore spagnolo più tradotto dopo Cervantes. Nel 1949, Ortega y Gasset e Mallorquí erano gli spagnoli più letti in Germania, come testimonia José Luis López Ballesteros in un articolo apparso su «Ya» il 7 agosto del 1949[2].

Niente di più naturale, quindi, che il cinema s'interessasse a quest'enorme successo letterario. L'industria cinematografica spagnola poteva contare anche sul fatto che lo spettatore nazionale apprezzava, oltre alle connotazioni messicane, la qualità specificamente spagnola dell'opera. Infatti, come conferma il biografo dello scrittore, Juan Francisco Álvarez Macías, la genialità di Mallorquí – al di là dell'intrinseca qualità letteraria – consisteva nell'aver inaugurato una nuova strada, perfettamente legittima e che soddisfaceva tanto la sua coscienza estetica quanto le esigenze dell'industria editoriale: la spagnolizzazione del romanzo western. Mallorquí partiva infatti dall'idea che il West era originariamente spagnolo: in fin dei conti il Texas, il Nuovo Messico e la California erano appartenuti al Messico, e questo a sua volta al Vicereame della Nuova Spagna, cioè alla Spagna.

Esistevano quindi dei territori in cui gli spagnoli avevano messo piede e in cui avevano stabilito le basi di una civiltà. In quest'ambito storico-geografico Mallorquí aveva ambientato una sorta di "seconda conquista", in cui alcuni eroi, spesso di origine spagnola, ripercorrevano un territorio vasto quanto familiare. Il lettore spagnolo aveva la sensazione di godere di una genuina storia nazionale ambientata in un territorio che era stato ora spagnolo, ora messicano, e che solo in seguito era diventato nordamericano; si sentiva partecipe di questa grande epopea, contemplava un West che non era più straniero, che non costituiva più un'avventura esclusivamente statunitense.

Si comprende così perché nel romanzo western di Mallorquí siano assenti la "falsità" e il gusto del pastiche che inevitabilmente lo avrebbero connotato se non avesse fatto tesoro degli ingredienti ispanici.

A suo modo originale, Mallorquí non finalizzò la sua relazione con il mondo del cinema soltanto alla realizzazione dei due citati adattamenti di *El Coyote*. Dopo essersi trasferito a Madrid nel 1954, e precisamente in vista della collaborazione

Las tres espadas del Zorro *di Ricardo Blasco*

col produttore Manzanos, partecipò come sceneggiatore agli adattamenti di altre sue opere, quali un terzo film sul Coyote (*Il segno di Zorro*, 1963, di Mario Caiano), una versione del suo romanzo *El sheriff de Losatumba* – che, diretta da José Luis Borau, prese il titolo di *Brandy-Ride And Kill* (*Cavalca e uccidi*, 1963) –, e un'altra del suo *Tres hombres buenos* (*I tre implacabili*), realizzata da Joaquín Romero Marchent. Sempre per quest'ultimo scrisse, in collaborazione con lo stesso regista e con il giovane sceneggiatore Jesús Franco, due film sul mitico personaggio di Zorro, *La venganza del Zorro* (*Zorro il vendicatore*, 1962) e *Cabalgando hacia la muerte* (*L'ombra di Zorro*, 1963).

Partecipò infine a film di altri generi, come il peplum *Perseo l'invincibile* di Alberto De Martino (1963). In questo modo, dunque, per ragioni tanto storiche quanto estetiche, José Mallorquí può e dev'essere considerato il vero padre del western spagnolo, la fonte – a sua volta bagnata da molteplici acque, non c'è dubbio – alla quale si abbevereranno assetati i film western iberici precedenti il boom ispirato a Sergio Leone, e al suo *Per un pugno di dollari*, dopo il 1964.

Una famiglia votata al cinema

Indubbiamente la famiglia Romero Marchent rappresenta un caso particolare e un singolare oggetto d'indagine all'interno della storia del cinema spagnolo. Tutto inizia con Joaquín Romero Marchent Gómez de Avellaneda (1900-1972), un uomo interessato alla cultura che durante gli anni '30 combinava il lavoro di giornalista con gli interessi letterari, che lo portarono a pubblicare un romanzo (*Vidas rotas*) e un'opera teatrale (*Una señora y un caballero*). Vicedirettore del giornale «El Norte de Castilla» durante la guerra civile spagnola, nel 1937 è assunto come direttore della rivista di cinema «Radio Cinema», un ruolo che non esita ad accettare, data la sua innata predilezione per il grande schermo. Con il passare degli anni, il rapporto di Romero Marchent con il mondo del cinema si fa sempre più stretto, fino a quando decide di creare, agli inizi degli anni '50, una casa di produzione, la Intercontinental Films, in società con un attore molto popolare nel decennio precedente, Rafael Durán. A questa casa appartengono il melodramma *Cielo negro* di Manuel Mur Oti (*Il richiamo delle campane/Il miracolo delle campane*, 1951), oggi a buon diritto considerato uno dei film più curiosi del cinema spagnolo, il dramma storico *El gran galeoto* di Rafael Gil (1951) e diverse pellicole dirette da José Díaz Morales.

I figli di questo particolarissimo critico-produttore, cresciuti a stretto contatto con il mondo del cinema, erano destinati a prenderne parte a loro volta. Il maggiore, Joaquín, nato nel 1921, è il regista che abbiamo già menzionato. Mentre frequenta la facoltà di giurisprudenza, si dedica parallelamente al cinema; passa da apprendista volontario ad aiutante di scena, da soggettista a segretario di produzione e ad aiuto regista.

Suo fratello Rafael, nato nel 1926, studente di medicina, entra nel cinema verso la metà degli anni '40, ottenendo un tale successo in ruoli da protagonista che lascia l'università per dedicarsi esclusivamente alla recitazione. Co-sceneggiatore e aiutante del fratello maggiore in numerosi film, nel 1965 si dà alla regia e da allora realizza all'incirca trenta film, molti dei quali western, come pure numerosi sceneggiati televisivi, per poi tornare sporadicamente a recitare.

Dopo di lui, nel 1931, nasce Ana María, montatrice di molti film, tra cui il classico del cinema spagnolo *Mi querida señorita* di Jaime de Armiñán (1971). E per ultimo Carlos, nato nel 1944, esordisce precocemente come attore bambino, continuando poi a recitare durante gli studi di perito industriale. Oltre al suo discontinuo percorso attoriale, lavora nel campo del doppiaggio e della distribuzione e dirige *Oficio de muchachos* (1987). Si aggiunga inoltre che la moglie di Joaquín, Ángela Caballero, nata nel 1933, in gioventù era attrice (soprattutto teatrale, nella compagnia del geniale attore spagnolo Antonio Vico) e che una loro figlia, Nuria, nata nel 1970, lavora attualmente come soggettista e sceneggiatrice.

Ma se ci si limita a questi aspetti si sottovaluta la portata del caso e non si coglie fino in fondo lo "spirito" cinematografico dei Romero Marchent. Infatti la cir-

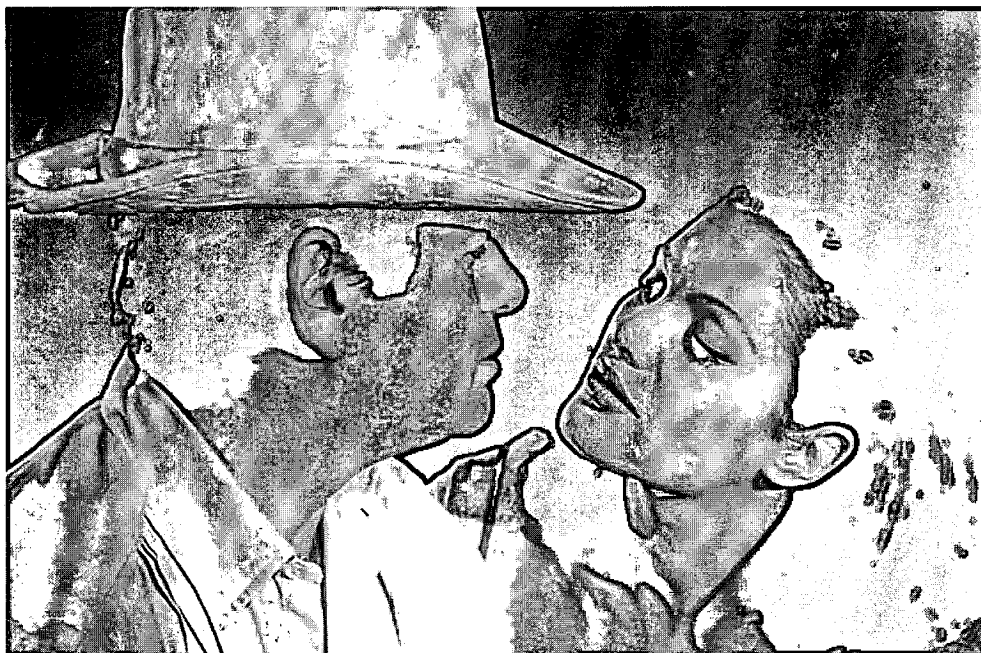
costanza più notevole non risiede tanto nel fatto che un gruppo di persone appartenenti alla stessa famiglia lavorasse nel medesimo ramo professionale, quanto nella genuina unità familiare e nella continua e stretta interazione dei percorsi creativi dei quattro fratelli. Avveniva spesso che nello stesso film intervenissero due o più fratelli e che si scambiassero le mansioni: Joaquín cura la scenografia per i film del padre o per le realizzazioni di suo fratello Rafael; questi collabora con Joaquín in qualità di aiutante; Carlos interpreta i film di entrambi e Ana María lavora come loro montatrice.

Il western secondo Romero Marchent

Quando Joaquín Romero Marchent realizza *La venganza del Zorro*, il suo terzo western dopo i due film sul Coyote, un solo altro film dello stesso genere era stato prodotto in Spagna. Si tratta di *Tierra brutal/The Savane Guns* (*I fuorilegge della valle solitaria*, 1962), una coproduzione per la maggior parte americana, curiosamente diretta dall'inglese Michael Carreras, noto per aver lavorato con la mitica Hammer Films, vera e propria leggenda del genere fantastico-terrorifico.

Gli otto anni trascorsi tra il 1954 e il 1962 avevano visto l'uscita, purtroppo disastrosa, di tre film di grande valore di Joaquín Romero Marchent, tutti e tre appartenenti a quello stile di commedia agrodolce e di costume, con reminiscenze del neorealismo italiano, che prosperò in Spagna negli anni '50. Il primo, *Fulano y Mengano* (1955), contiene una delle più belle interpretazioni del migliore attore spagnolo, José Isbert. Gli altri due, *El hombre que viajaba despacito* (1957) e *El hombre del paraguas blanco* (*L'uomo dall'ombrello bianco-Due campanili... tante speranze*, 1959), pur non avvalendosi di quello straordinario attore, sono altrettanto felici nel combinare ironia e patetismo, sensibilità e creatività.

Il regista confessò che il fiasco di quei film e l'amarezza personale dovuta al disuguale risultato dei due *Coyote* lo spinsero a realizzare *La venganza del Zorro*. Da un lato l'autore prendeva le distanze da quel genere tra commedia e dramma che aveva gettato prospettive tanto nere sul suo futuro professionale, dall'altro gli si presentava l'occasione di rifare, con migliori mezzi produttivi, dei film che non erano piaciuti a nessuno, sostituendo semplicemente il personaggio di Coyote con quello di Zorro. Tuttavia, *El Coyote* e *La justicia del Coyote* non sono affatto spregevoli come lo stesso autore ritiene.

A parte la loro evidente importanza storica, questi film possiedono meriti tanto più notevoli quanto più si viene a conoscenza delle "demenziali" condizioni di lavorazione, che lo stesso regista ha così descritto: «Non sono stato io a iniziare le riprese ma un regista messicano che si chiamava Soler, che ha abbandonato il film per disaccordi con la produzione. La situazione era abbastanza complicata e difficile, perché si stavano girando tutti e due i film contemporaneamente; al produttore non piacevano le sceneggiature, così ci siamo messi a riscriverle mentre

El llanero *di Jesús Franco*

si girava. Jesús Franco collaborava come aiuto regista e sceneggiatore, era lui che la mattina, durante le riprese, scriveva le scene da girare nel pomeriggio. Ma visto che si trattava di due film diversi e che giravamo ora alcune sequenze dell'uno e ora altre dell'altro, in più di una occasione ci si rendeva conto che i personaggi in scena li avevamo già uccisi tre o quattro sequenze prima. C'era una confusione terribile»[3].

Difficilmente distinguibili tra loro, *El Coyote* e *La justicia del Coyote* rivelano una certa abilità, caratteristica di molto cinema di genere di serie B, nell'esibire un livello produttivo molto maggiore di quello che possiedono. Un'abilità che si manifesta soprattutto nella scelta della scenografia e dell'ambientazione. Allo stesso modo, l'ingenuità generale del tono, pur essendo quasi completamente involontaria, conferisce a entrambi i film un certo fascino primitivista, a metà tra i serial americani e quel western messicano al quale, a rigor di logica, appartengono. Nel contempo, contengono delle vere e proprie intuizioni, come qualche idea di montaggio quasi sperimentale o certe interessanti soluzioni plastiche che accentuano il carattere notturno dell'atmosfera. Varie trovate autocritiche (il dialogo in cui il Coyote ammette: «Il mio unico interesse è il mistero. Senza il mistero sarei un uomo qualsiasi, con il suo egoismo e i suoi errori») e l'interpretazione di Gloria

Marín, che conferisce al suo personaggio una dignità inattesa, completano le virtù di due film che per altri versi non sono affatto soddisfacenti a causa dell'esile trama, della mancanza di ritmo e dell'eccessivo ricorso ai dialoghi. Gli appassionati del genere fantastico europeo infine potrebbero riscontrare nella sceneggiatura di Jesús Franco leggeri elementi sado-erotici che compariranno in abbondanza nei film da lui diretti, tra cui numerose scene cabarettistiche, un episodio di flagellazione, ecc. Gli studiosi del western europeo riconosceranno invece nel Coyote l'attore José Calvo, che sarà chiamato dieci anni più tardi da Sergio Leone a interpretare il Silvanito di *Per un pugno di dollari.*

Tornando a *La venganza del Zorro*, c'è da dire che questo film inaugura un primo ciclo all'interno della filmografia western di Romero Marchent, successivamente completato da *Cabalgando hacia la muerte* e *Tres hombres buenos.* Il denominatore comune di queste opere è la paternità sulle storie di José Mallorquí, oltre a una messa in scena sobria e asettica fatta di scarni dettagli, che annuncia un cambiamento nello stile dell'autore. Per quanto riguarda la produzione, *La venganza del Zorro* è ufficialmente un film spagnolo, prodotto dall'Eduardo Manzanos di *El Coyote* e *La justicia del Coyote*, ma ufficiosamente prese parte all'operazione anche il produttore francese Marius Lesoeur, fatto che spiega la presenza dell'indimenticabile attore Howard Vernon, a quel tempo regolarmente presente nei film prodotti da Lesoeur e soprattutto in quelli diretti per lui o per altri da Jesús Franco. Una volta acquistati i diritti di distribuzione in Italia, l'allora giovane avvocato romano Alberto Grimaldi, incoraggiato dai buoni profitti ricavati da *La venganza del Zorro*, decise di fondare una casa di produzione per finanziare insieme a Manzanos i successivi western realizzati da Romero Marchent, i già citati *Cabalgando hacia la muerte* e *Tres hombres buenos.* In questi ultimi, inoltre, avrebbero debuttato attori spagnoli che in seguito sarebbero stati inscindibili dal western europeo, quali lo scomparso Fernando Sancho o l'onnipresente Aldo Sambrell.

È ben nota l'importanza che nel cinema italiano avrebbe poi rivestito la figura di Grimaldi; i profitti ottenuti, in un primo tempo, dai western di Romero Marchent e subito dopo dai film dei tre "Sergio" – Leone, Corbucci e Sollima – gli permisero di produrre niente meno che i film di Pier Paolo Pasolini, Gillo Pontecorvo, Bernardo Bertolucci e Federico Fellini. I successivi western di Romero Marchent vennero coprodotti dalla Centauro Films, una casa di produzione creata a tal fine dallo stesso regista in associazione con Félix Durán, e dall'italiana Pea, di proprietà di Grimaldi. I due primi film, *El sabor de la venganza* (*I tre spietati*, 1963) e *Antes llega la muerte* (*I sette del Texas*, 1964), caratterizzano il secondo ciclo dell'autore, originale quanto lodevole, mentre i successivi *Aventuras del Oeste* (*Sette ore di fuoco*, 1964) e *La muerte cumple condena* (*100.000 dollari per Lassiter*, 1965) danno luogo a una nuova tipologia e sono indubbiamente meno interessanti. Questi film hanno ottenuto una buona acco-

glienza sia da parte della critica che del pubblico e la loro uscita sugli schermi è coincisa cronologicamente con le prime prove di genere di alcuni dei nuovi registi spagnoli: Ricardo Blasco con *Las tres espadas del Zorro* (*Le tre spade di Zorro*, 1963) e *Gringo* (*Duello nel Texas*, 1963), Jesús Franco con *El Llanero* (*Sfida selvaggia*, 1963), curiosamente ambientato in Argentina, José Luis Borau con il già citato *Brandy*, José María Elorrieta con *El hombre de la diligencia* (*La furia degli Apaches*, 1963), Armando de Ossorio con *La tumba de el pistolero* (*Attento Gringo... ora si spara*, 1964), ecc.

Nel dicembre 1996, a Madrid, ho avuto modo di realizzare un'intervista a Romero Marchent in cui il regista approfondiva vari punti del suo stile e del suo sistema di lavorazione. Raccontava che il suo primo interesse risiedeva nel cercare una storia universalmente valida, da inserire solo in seconda istanza nella cornice western, e di preoccuparsi molto dell'ambientazione e della scenografia, come Mallorquí nei suoi romanzi, del valore plastico delle inquadrature e della regia degli attori. Per quanto concerne il piano di lavorazione, improvvisava ispi-

La muerte cumple condena *di Joaquín Luis Romero Marchent*

randosi agli esterni, perché credeva nel positivo condizionamento del paesaggio, mentre si appoggiava ai dialoghi per le scene in interni. Ha definito l'esecuzione e il ritmo, in quanto dotati di leggi e codici, la «matematica del cinema». Attaccato quanto possibile al concetto di mestiere e convinto dell'impossibilità di stabilire il punto di confine tra questo e l'arte, Romero Marchent considera il regista come il narratore della storia, colui che deve mettere in risalto le cose più interessanti ed evitare quelle meno interessanti. Al momento dell'ideazione di un western, dichiara di aver sempre cercato di dimenticare quanto visto di simile in precedenza, per evitare le imitazioni. Si dichiara ammiratore del western americano, soprattutto di John Ford, ma non di tutto il western americano, ricco anche di insopportabili film di serie C.

Il maggior interesse di *El sabor de la venganza* risiede proprio nella sua inattesa condizione di ponte tra il western americano e quello europeo. Del primo capta l'essenza del genere, cioè il riflesso di una serie di conflitti (personali, materiali, etici o sentimentali) strettamente elementari e facilmente riscontrabili nel contesto storico-geografico americano, che devono inevitabilmente essere risolti e superati tramite la violenza. Del secondo anticipa invece le tematiche, dato che è incentrato su un proposito ossessivo di vendetta – ricorrente nei film europei dopo il successo di *Per qualche dollaro in più* di Sergio Leone –, con scene crudeli e perfino sadiche, come quella morte del personaggio interpretato da José Manuel Martín. Lo stare in bilico tra due stili si ripropone inoltre nella dialettica tra una tensione etica («La vendetta non è giustizia», si afferma a un dato momento) e una psicologia dei personaggi che giustifica tutte le azioni e tende a infondere al film un respiro allo stesso tempo tragico e umano, che sottende un'apologia dell'istituzione familiare in sintonia con quello spirito di solidarietà tra padre e figli che si può scorgere nell'intero cinema della famiglia Romero Marchent.

Uno dei difetti di *El sabor de la venganza* – la trama assai dispersiva – viene accuratamente evitato in *Antes llega la muerte*, che addirittura vanta una sceneggiatura che è un modello di misura ed equilibrio. Il film parte da un soggetto eccellente, ispirato da penose circostanze familiari che l'autore ha condensato in queste frasi: «L'idea è mia e l'ho sviluppata come conseguenza della mia volontà di inserire problemi personali e umani nelle storie del West. Sono stato influenzato dalla morte di mia madre, dovuta a una lunga e dolorosa malattia, che sia mio padre che noi figli cercavamo di curare e alleviare nonostante i medici ci avessero detto che il male era incurabile. Fu così che ho riflettuto sulla lotta degli uomini per difendere la loro vita e quella dei loro cari. Ho trapiantato nel Texas del 1878 quest'esperienza che avevo avuto a Madrid nel 1960».

Con una produzione impeccabile (costumi, fondali, scenografie e un fortino stupendamente riprodotto), *Antes llega la muerte* sviluppa il bell'episodio del soggetto attraverso un racconto fluido e privo di digressioni, senza sottolineature lacrimevoli né esagerato fatalismo, di modo che il nocciolo della storia, gradevol-

mente assurda (uno dopo l'altro, degli uomini muoiono violentemente durante un viaggio il cui scopo è quello di salvare la vita di una donna in punto di morte), e il suo significato ultimo vengono espressi con nitidezza e senza altre soluzioni che quelle implicite nel genere western. Inoltre, elementi chiave del western, quali il paesaggio o la relazione tra i personaggi e una geografia ostile, appaiono perfettamente valorizzati (i deserti, i fiumi, la neve, la prateria); in determinate occasioni alcuni smorzati tratti umoristici risultano sempre subordinati all'asprezza del tema, appena attenuata dalla sensibilità che emerge dalla grande interpretazione di Gloria Milland. Tema che si arricchisce di una superba storia secondaria: l'amicizia impossibile che affratella, volenti o nolenti, i personaggi rivali di Ringo e Carey. L'epilogo merita una menzione speciale. Sopraggiunge dopo un eccellente terzo finale ed è dotato di una grande forza drammatica. Il marito arriva finalmente all'agognata destinazione, ignaro del fatto che, dentro il carro che conduce, sua moglie è appena spirata; la macchina da presa, collocata nella parte posteriore del veicolo, alle loro spalle, si rifiuta di riprendere una realtà così orribile, e pertanto il film termina prima che l'uomo possa rendersi conto dell'accaduto. Tale modello d'eleganza, che racchiude una dose di rispettosa reverenza verso l'intenzione frustrata e un certo disprezzo per gli effetti patetici ipercommerciali, ai quali pure il regista aveva ceduto in precedenza, entra con tutti gli onori nella storia del cinema spagnolo, al di là dei generi o delle epoche, e rappresenta un'onesta e ben riuscita rivisitazione-omaggio dello stile western, tanto realistico che psicologico, che negli anni precedenti avevano coltivato a Hollywood cineasti come Budd Boetticher, Anthony Mann, Robert Parrish, Henry King o John Sturges. Di conseguenza *Antes llega la muerte* costituisce l'opera maestra di Joaquín Romero Marchent e uno dei titoli a quattro carati del western europeo.

(Traduzione di Paola Iasci)

[1] La distribuzione di film stranieri durante la dittatura franchista aveva costi molto alti. Le licenze di doppiaggio dei film americani venivano concesse in proporzione ai film spagnoli prodotti. Si facevano quindi film spazzatura – che spesso non uscivano neppure nelle sale – solo per assicurarsi le pellicole americane e per speculare sulle entrate che avrebbero assicurato (ndt).

[2] Cfr. Juan Francisco Álvarez Macías, *La novela popular en España: José Mallorquí*, Universidad de Sevilla, 1972.

[3] Pedro José Sempere, José Llopis Garcés, Ricardo García Blasco, *Entrevista a Joaquín Luis Romero Marchent*, «Positivo», 2, 1965.

Fernando Sancho in Sette pistole per i Mc Gregor *di Franco Giraldi*

Juan Bosch
Goodbye Garringo!

Il genere cinematografico inventato negli anni '60 dai Tessari e i Leone, a cavallo – è proprio il caso di dirlo – delle lande iberiche, e che adesso ci ostiniamo a chiamare "eurowestern", è sempre stato conosciuto, spregiativamente, col nome di "spaghetti-western". Personalmente, credo che dovremmo conservare questo "trade mark" perché rispecchia in modo quasi surrealista lo spettro di quegli anni che oggi contempliamo con nostalgia. La denominazione "eurowestern" mi sembra un'espressione burocratica. Chi non ricorda le proiezioni di quei western in tutte le sale popolari di Roma, con gli spettatori sommersi da una nuvola di fumo, assordati dagli schiamazzi di quelli che incitavano gli Hill, i Gemma, i Garko o gli Steffen affinché compissero il miracolo dei pani e dei pesci con i sei proiettili delle loro colt e ammazzassero non sei bensì quindici cattivi con un colpo solo? (Qualche cattivo riusciva a morire persino tre volte nello stesso duello!). A chi si ricorda di quei film, secondo me, non verrà mai in mente di definirli "eurowestern". Quando le scene di lotta diventavano uno spettacolo da circo (e in questo i Girolami, erano, oltre che esperti, innovatori) e compariva la scritta "fine primo tempo" – un fatto che sconcertava noi stranieri –, gli spettatori uscivano nell'atrio facendo commenti ironici sulle bravate e le trovate del protagonista, che nel secondo tempo avrebbe sicuramente fatto mangiare la polvere della vendetta al cattivo, impersonato dal Klaus Kinski di turno. Quello spettacolo, a dir poco interattivo, vista la partecipazione del pubblico, ricordava i tempi delle sorelle Talmadge, di Richard C. Traves e Pearl White. La povera Pearl, legata dai malvagi ai binari del treno, veniva abbandonata proprio quando l'espresso stava avvicinandosi correndo a cento all'ora. Il pubblico gridava terrorizzato e chiudeva gli occhi finché non appariva la scritta: "continua". Anche durante gli spaghetti-western gli spettatori gridavano. Ma in un altro modo. Le frasi che rivolgevano a Richard C. Traves (esortazioni e incitamenti) non avevano niente a che fare con quelle che dedicavano ai vari Garringo e Sabata in voga. A questi ultimi urlavano indispettiti e sguaiati, dicendogli di tutto, dai "vaffanculo" ai "figlio di mignotta". Il pubblico richiedeva sempre più scene a effetto, più sorprese, più spari. E l'emo-

globina, in grandi proporzioni, era la salsa ideale. Aneddoti a parte, gli spaghetti-western contenevano ingredienti di qualità: audacia, immaginazione, ritmo, Morricone, memorabili soundtrack, spettacolo, malizia picaresca, umanità, umorismo, avventura. Insomma: cinema al cento per cento. Ed è questo ciò che amiamo di quel genere ancor'oggi. E chi più lo ama, senz'alcun dubbio, è il sorprendente Clint Eastwood, che lo ha importato in America, lo ha messo in mano a Don Siegel e poi ha camminato da solo, con lo sguardo fisso rivolto verso il grande Leone.

Il giorno in cui mi si presentò l'opportunità di girare il mio primo "spaghetti", ero felice. Lo feci in condizioni precarie, come succedeva alla maggior parte dei film che gli italiani, padroni del mercato, giravano in coproduzione con gli spagnoli. A loro interessavano il paesaggio e i cavalli, che erano migliori; i professionisti del mestiere chiedevano di meno; l'operatore il più delle volte era bravo; le giornate di sole erano lunghe e la troupe entusiasta, disposta a lavorare fino allo sfinimento. Il produttore romano – vivevano tutti a Roma – investiva "quattro soldi", metteva due protagonisti e due attori secondari, un co-sceneggiatore, un montatore e una settimana di riprese agli studi Elios di Roma, attrezzati con quegli eterni fondali che a turno usavano tutti. Qualche volta le riprese in Italia saltavano; succedeva quando il direttore di produzione era abbastanza furbo e spregiudicato da combinare qualche intrallazzo. In quel caso il povero regista spagnolo restava a bocca asciutta: un viaggio in Italia in quegli anni costituiva un vero e proprio lusso per un suddito della Spagna di Franco.

Quando debuttai nel cinema dei "cavallerizzi" o dei "cow-boy" senza vacche, mi trovai di fronte a un mondo completamente ignoto. Io avevo fatto film d'azione e commedie, ma il western era totalmente diverso. Scoprii, ad esempio, che l'attore che provava più volte e misurava le distanze per ricevere un pugno falso, finiva sempre ko al secondo ciak. Imparai anche che il protagonista che più si vantava di conoscere i cavalli non aveva la minima esperienza e finiva sempre per terra, se non calpestato. Tutti i cattivi volevano morire gloriosamente, inquadrati in enfatici campi lunghi. Morire li entusiasmava. La caduta di uno specialista dall'alto di un tetto si pagava diecimila lire al metro (si misurava cioè l'altezza della caduta), con diritto a una prova. La caduta da un cavallo al galoppo, trentamila. Se cadeva anche il cavallo, cinquanta. Se la scena si ripeteva, fruttava altrettanto. I tecnici, le persone più sacrificate e romantiche che io abbia conosciuto nel mondo del cinema, erano quelli che avevano sempre la peggio. Capii immediatamente che bisognava girare molte scene per ottenere un buon montaggio. Generalmente il montatore italiano era molto bravo, e a volte geniale. Personalmente, ho lavorato con un autentico mago. I film avevano titoli tra i più bizzarri. Nella mia filmografia ce n'è uno che era stato distribuito in Italia con un titolo di dieci parole. Parole beninteso che non avevano assolutamente nulla a che vedere con la vicenda. In quegli anni c'era una tale ansia di produzione che

con una semplice telefonata dall'ufficio ci si poteva aggiudicare la realizzazione di un pacchetto di tre film, come ho avuto modo di constatare. L'affare andava in porto senza che il compratore sapesse nulla del soggetto! I distributori imponevano soltanto una condizione: che Fernando Sancho figurasse nel cast. Era curioso il fenomeno Sancho. Era impossibile andare in giro per Roma con lui senza che la gente non lo riconoscesse e non gli chiedesse l'autografo. Gli altri attori lo odiavano. E anche i direttori di produzione. Si seccavano di dover accettare le condizioni di quel messicano fasullo. Ma siccome Sancho sapeva che il distributore non avrebbe accettato il film se non lo includevano nel cast, esigeva sempre di più e la spuntava spesso e volentieri. Arrivò persino a stabilire piani di lavoro di quattro ore allo scopo di poter lavorare in tre film diversi al giorno. Andava e veniva da uno studio all'altro senza nemmeno cambiarsi d'abito. Naturalmente si faceva pagare profumatamente, gettando nella disperazione i direttori di produzione. Uno che lavorò con me, un tipo straordinario, in un'occasione voleva veramente ucciderlo.

Un altro limite dello spaghetti-western era che il regista doveva spesso adottare uno pseudonimo inglese. Solo qualche regista importante, ed erano in pochi, si salvava da questa prassi. Gli altri, a volte salvaguardavano la propria identità e a volte no. Dalle coproduzioni imparai inoltre che in Italia non bisognava mai girare la scena numero diciassette, l'inquadratura numero diciassette, la sequenza numero diciassette: può risultare fatale! E un'altra cosa: i cavalli, in realtà, non corrono come siamo abituati a vederli correre nei film, in cui possono lanciarsi al galoppo per un'intera giornata. Nossignori. La galoppata massima è di trecento metri, alla fine dei quali la povera bestia è stanca morta. Nel caso in cui si volesse ripetere la scena immediatamente, il padrone dell'equino poteva accusarti di essere uno spietato "sfiancatore" di cavalli. Più le corse sono veloci tanto più bisogna girarle a piccole dosi. E potrei dilungarmi ancora, enumerando le mie esperienze con lo spaghetti-western, fino ad arrivare alla conclusione che il risultato è stato frustrante. Solamente la vocazione di concertare immagini e suoni, e il desiderio di vivere nel mondo del cinema giustificano il grande sforzo che abbiamo fatto, e che sicuramente sarebbe stato degno di una miglior causa. I budget erano ridicoli: mi riferisco, naturalmente, ai film di serie B, ossia la maggioranza. Con costi miserrimi riuscivamo a fare film che venivano distribuiti in tutto il mondo. Artisticamente parlando, i risultati lasciavano molto a desiderare e le critiche erano negative. Probabilmente, era lo stesso genere western a non godere dei favori della stampa, giacché persino le migliori opere di Sergio Leone sono state spesso giudicate con disprezzo. Ad alcuni non andava giù il fatto che un italiano irrompesse nel cinema con quei film sul West.

Goodbye, Garringo! I tempi sono cambiati.

(Traduzione di Paola Iasci)

Hesperia in Sulla via dell'oro

Vittorio Martinelli
Laggiù nell'Arizona

Tutti coloro che si sono occupati del western all'italiana, una voga che ebbe una consistente tenitura a cavallo degli anni '60 e '70, riconoscono nel film *Per un pugno di dollari* il suo capostipite. Apparso quasi per caso al festival di Sorrento del 1961, il corrusco cappellone di Sergio Leone costituì in un certo senso l'avvenimento dell'anno, sia per il successo di pubblico e di cassetta – mentre all'inizio la critica si espresse in modo piuttosto spaesato – sia per la sequela di altre opere dello stesso genere che negli anni a seguire inondarono gli schermi della penisola e di molti altri paesi. Pochi sanno però che nello scegliersi per questo film lo pseudonimo di Bob Robertson, Sergio Leone intendeva fare un omaggio a suo padre Vincenzo, attore e regista del periodo muto, noto come Roberto Roberti, il quale, nel lontano 1913, aveva diretto il primo film western del cinema italiano, *La vampira indiana*. Quando Aldo De Bernardini e il sottoscritto erano al lavoro per un libro che ricordasse la carriera cinematografica del padre, Sergio Leone ci mostrò con molto orgoglio una fotografia di *La vampira indiana*, unica testimonianza rimasta di quell'impresa pionieristica e, a libro pubblicato, si meravigliò che avessimo trovato anche alcuni brani della critica del tempo, che parlavano di messa in scena «lussuosa e suggestiva» e di «concorso efficiente degli interpreti alla riuscita del film». La vampira era interpretata dalla giovanissima Beatrice Valcarenghi, più nota poi come Bice Waleran, futura sposa del regista e madre di Sergio.

Sempre nel 1913 incontriamo vari altri film di ambiente western: la Ambrosio di Torino rilascia *La fanciulla delle acque*, che si svolge in una Australia di fantasia, popolata da capi tribù indiani che scoprono per i pionieri le sorgenti d'acqua, con matrimonio finale tra il baldo ingegnere bianco e la figlia di Raggio di Sole. A questo film segue *Il bersaglio vivente*, protagonista il cow-boy Walter che – testuale dal soggetto – «ora che le pianure del West, definitivamente conquistate alla civiltà, non offrono più attrazione alla sua sete di avventure, decide di trar profitto dalla sua abilità di tiratore, presentandosi al pubblico avido di giochi di destrezza, come l'eroe dalla carabina infallibile». Anche la Savoia-Film affronta il genere con

Nel vortice del destino, dove un intrepido sceriffo di nome Gutierrez riesce a impedire che un innocente cow-boy venga impiccato con giustizia sommaria, e *Silenzio eroico*, ambientato in uno sperduto villaggio del Far West chiamato Camp de Lollas dove sparatorie e inseguimenti la fanno da padrone.

La Cines lancia *Il circolo nero*, una accolita di furfanti alla cui testa v'è Emilio Ghione, non ancora Za-la-Mort; fuggito in America dopo che la polizia ha arrestato i suoi complici, si traveste da cow-boy e cerca di derubare il padrone della fattoria presso la quale ha trovato lavoro. Ma un altro cow-boy (Alberto Collo) gli impedirà l'ennesima azione malandrina e dopo un violento corpo a corpo il fellone troverà la morte in un precipizio. *Sulla via dell'oro* si svolge sullo sfondo di una contesa per un giacimento del prezioso metallo, protagonisti Hesperia e Amleto Novelli. Il film arrivò anche negli Stati Uniti e «The Moving Picture World» del 6 settembre 1913 lo giudicò un «sensational "Wild West" picture, full of action, including a good deal of hard riding, shooting, capture and rescue».

Ancora Novelli è l'interprete di *Due vite per un cuore*, sempre della Cines. La fotografia ce lo mostra preso al lazo da un bandito; ma presto saprà reagire e risolvere la situazione, salvando, come ci racconta il programma del film, la miniera del Far West, di cui alcuni malintenzionati avrebbero voluto impadronirsi. Visto il buon esito di queste produzioni, anche nell'anno successivo, il 1914, si hanno numerosi film d'ambiente western. *Nell'ultimo anelito*, della Savoia, è ambientato in Messico durante la rivoluzione di Pancho Villa che fa da sfondo a un amore contrastato tra un gaucho e una señorita, mentre, per quanto riguarda *Il gaucho*, della stessa casa, seppur non si è in grado di raccontarne la trama, un veto censorio («eliminare la scena in cui Gomez viene trascinato col laccio dietro al cavallo di Pedro») ci dà un'idea abbastanza precisa di una situazione collegata al genere.

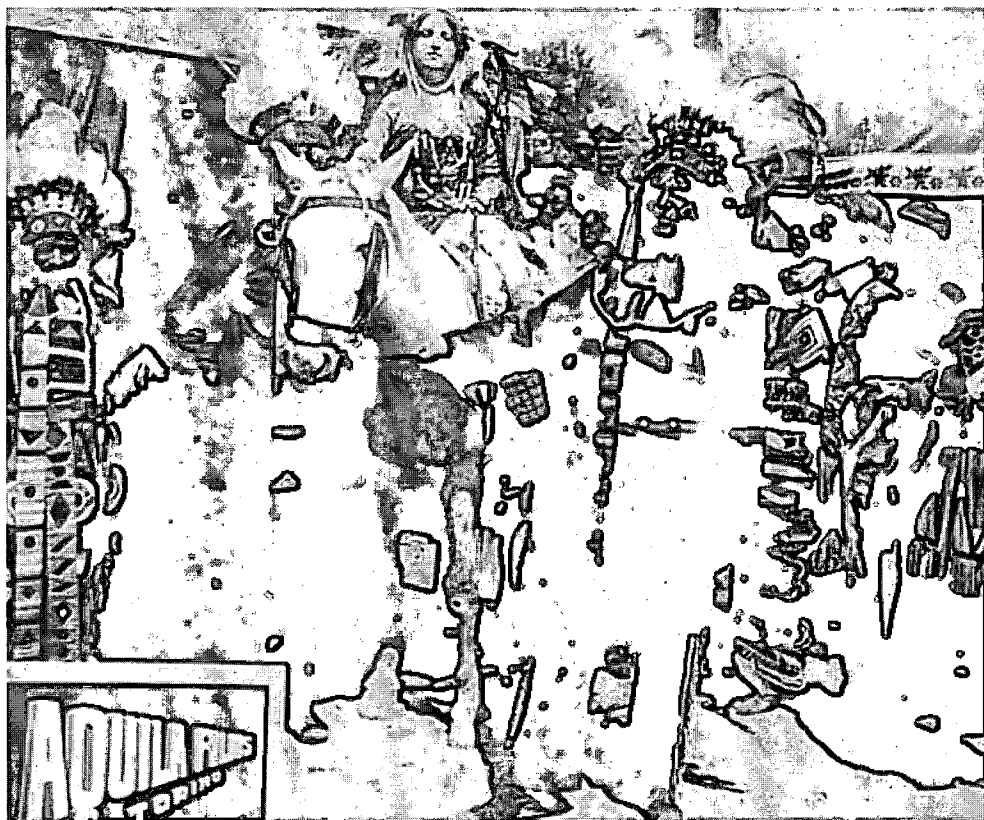
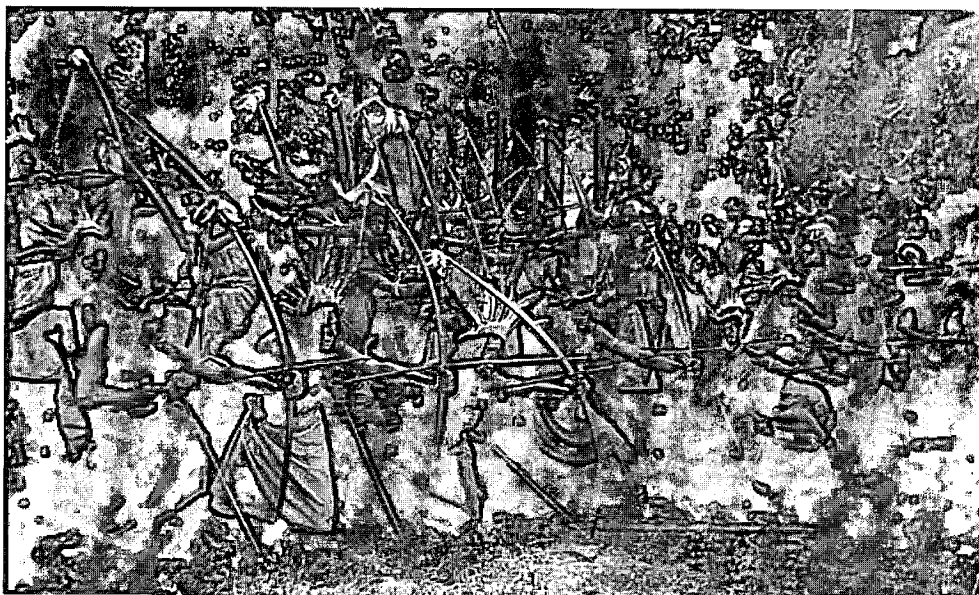
Al western si rivolge anche la Itala di Torino con *Il prigioniero dell'abisso*, ambientato tra i cercatori d'oro di uno stato dell'Ovest coperto di foreste che verranno incendiate per catturare il ladro delle pepite. Come unico esempio del genere, la Pasquali-Film presenta *Il supplizio dei leoni*. «Solite avventure portate dall'Europa all'America – lamenta un recensore – solite cavalcate di cow-boys, straordinari arresti seguiti da prigionie ultrasensazionali, per poi finire tutto in un matrimonio! La messa in scena fa del suo meglio per sostenersi, ma capitombola come in certe abbigliature da cow-boy troppo eleganti per vivere nelle praterie e troppo ben pettinati per fare quelle cosucce che è loro abitudine di fare!»[1]. *Il supplizio dei leoni* è ambientato in una immaginaria regione americana chiamata Goldlandia, dove, per liberarsi di un reporter ficcanaso, inviato dal giornale «La Verità» per un'inchiesta sullo sfruttamento di una miniera d'oro, i cattivi lo chiudono in una gabbia, pronti a farvi entrare dei leoni... La miniera è anche il luogo deputato di un altro film della Cines intitolato *Nel paese dell'oro* con Alberto Collo e Matilde di Marzio. Ma il vero protagonista è Toby, un cane sapientemente addestrato a annusare le tracce dei banditi, a liberare fanciulle rapite e infine accon-

tentarsi di una robusta bistecca in premio. Da segnalare anche due episodi delle cosiddette avventure dei *Diamanti*, un serial della Milano-Film dovuto alla regia di Augusto Genina, *La fuga dei diamanti* e *Oro che uccide*, dove Gigi Serventi e la bella Juanita Kennedy, alla ricerca di un prezioso gioiello, affrontano innumerevoli peripezie attraverso tutti i continenti: in quello americano supereranno mille pericoli tra corse sfrenate, cercatori d'oro, cow-boy e pellerossa, in una successione di avventure mirabolanti e mozzafiato.

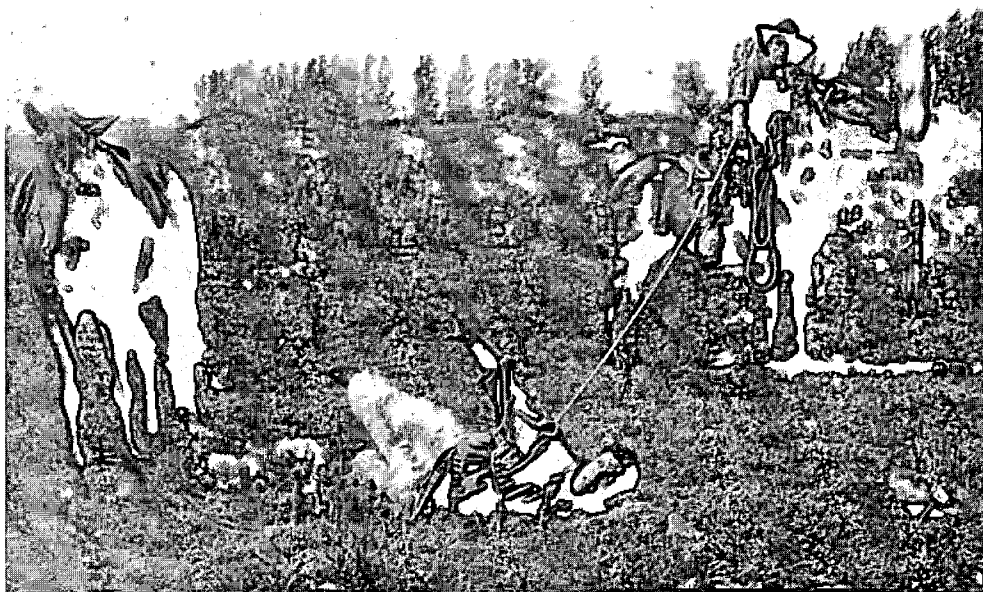
All'entrata in guerra dell'Italia, la voga di questi proto-western cede il posto ai film di propaganda bellica. Ai cow-boy si sostituiscono i bersaglieri, alle praterie i campi di battaglia, alle pistolettate i rombi dei cannoni, ma v'è ancora un piccolo margine per *Amore di gaucho* dell'Ambrosio. «Ce ne vengono già tanti di lavori simili dall'America – borbotta il critico di «La Vita Cinematografica» – che bisogno c'è di farne anche in Italia?»[2]. *Il testamento del cercatore d'oro*, sottotitolo *Avventure nell'Alaska* e *Treville-City, la città del mistero*, entrambi della Savoia, vengono anch'essi giudicati con severità: «Fughe, ratti, inseguimenti e tutte le fantasticherie iperboliche, che lasciano uscire il pubblico ubriaco e insoddisfatto». Né meglio va con *La tribù miste-*

Parsifal Bassi nel suo Nel mondo degli agguati

riosa, della torinese Corona-Film con una massa di indiani-piemontesi che si baloccano al tiro con l'arco sulle rive del Sangone. Motivi western sono reperibili in *I topi grigi*, con Za-la-Mort all'inseguimento del Grigione nelle pampas argentine, e in un curioso film della Fidia di Roma, intitolato *La figlia dell'oro*, presentato come «emozionanti avventure con meravigliosi esterni del Far West» (girati a Maccarese).

Un risveglio del genere si ha a guerra terminata. Tra il 1920 e l'anno successivo sono una quindicina i film western all'italiana. Una troupe di equilibristi, gli "Uccellini", composta da tre fratelli, Ugo, che funziona anche da regista, Dora e Andrea, insieme all'acrobata Gisa-Liana Doria (soprannominata nella pubblicità «la Pearl White italiana»), realizza uno dopo l'altro una mezza dozzina di film d'avventura, due dei quali si svolgono nel Far West, *I rettili della miniera* e *La congiura della morte*, deliziando i pubblici di periferia, affascinati dalle mira-

Bice Waleran in La vampira indiana *di Roberto Roberti*

La tribù misteriosa

bolanti mattane di questi atleti circensi. Più o meno simili sono le funamboliche peripezie dell'"atleta Parsifal" (Parsifal Bassi), interprete e regista di *Match nullo* e *Nel mondo degli agguati*, di cui la critica rileva che seguono la falsariga delle «solite americanate», ma che, come i film della troupe Uccellini, ha un suo pubblico affezionato.

Sarebbe divertente poter vedere Giulio Donadio, un attore di teatro illustratosi al fianco di Zacconi, Talli, Irma Gramatica, austero interprete pirandelliano con Marta Abba e cultore dei "gialli all'italiana", nelle vesti di un pampero argentino in *Anima di bandito* o di minatore dell'Alaska in *I cercatori d'oro* o poter ammirare Luigi Pavese, altro noto attore di carattere in tanto cinema italiano tra gli anni '30 e i '60, come il giovanissimo *Avventuriero della California* «tra gauchos, banditi scorrazzanti a cavallo, senza briglia e senza sella per la prateria sconfinata, con le loro armi e i loro costumi e i loro atteggiamenti caratteristici e pittoreschi», come ci dice la pubblicità del film. Umberto Mozzato, già esibitosi in *Il prigioniero dell'abisso,* realizza un serial in tre episodi, *L'oro degli Aztechi*, co-regia di Émile Vardannes, «avventuroso, come e meglio di quelli americani», commenta «La Rivista Cinematografica»[3]. Ma il film incorre nelle maglie della censura, che elimina la scena del supplizio del protagonista legato alle code di due cavalli che corrono in senso inverso e quella del ballo tra due gauchos con il coltello in mano. Altro film a episodi è *Notti rosse* di Riccardo Cassano e Gastone Monaldi, che ne

Amleto Novelli (a terra) in Due vite per un cuore

è anche lo spavaldo interprete. Il soggetto è di Carlo Dell'Ongaro, noto giornalista e scrittore, ma appare ai recensori di una prolissità spaventevole. Qualche didascalia sopravvissuta parla di tribù pellerossa che assaltano una ricca fazenda.

Ambientato nell'America della febbre dell'oro è appunto *Le vittime dell'oro*, regia di Giannetto Casaleggio, interprete il fratello Francesco. Nella parte della danzatrice del saloon, Elena Sangro, "la piacente", alle sue prime armi. *Il tesoro del Sud* contiene – secondo i soffietti pubblicitari – vicende avventurose e passionali ambientate nella pampa argentina (ma girate nella pineta di Castelfusano), protagonista la cantante futurista Diana MacGill. In *La signora delle miniere* troviamo Carlo Campogalliani nei panni di uno squattrinato italiano che si reca in America in cerca di fortuna. Assunto da Miss Millicent (Letizia Quaranta) come vicedirettore delle sue miniere nel West-Arizona, sventerà un colpo truffaldino del direttore, poi convolerà a nozze con la signora delle miniere. «Nel paese dei dollari tutto può succedere – scrive un recensore – gli episodi del film si succedono stringati e logici e la vicenda ha qualcosa di nuovo e di americano che la distanzia notevolmente dai soliti argomenti di carattere indigeno»[4].

Una feroce tribù di pellerossa, i "Serpenti Verdi", rapisce un bimbo europeo che, educato secondo le abitudini indiane, diventa l'invincibile Atlas. Ma quando, un giorno, i Serpenti Verdi attaccano una carovana di bianchi, nel giovane si risve-

glia lo spirito di razza e allora per i pellerossa saranno guai. Questo è, in sintesi, il soggetto di *Atlas*, regia e interpretazione di Mario Guaita, detto Ausonia, che ritroviamo poco dopo in *Gli spettri della fattoria*, un brutto film (una copia è a Bruxelles), dove le gradassate del protagonista, definito da un critico «un Maciste a scartamento ridotto», non menano a niente, tanta è la paradossale illogicità delle situazioni. Miglior esito ha *Il segreto della miniera d'oro* dove c'è ancora Luigi Pavese nei panni di un ardimentoso italiano che, affrontando mille pericoli, corse sui tetti, tragiche lotte nelle limacciose acque che inondano una miniera del West, riesce a sventare una losca trama ai danni della bella Fede Sedino. «Lavoro bello e ben condotto – sentenzia un critico – non come i più dei passati, pieni di situazioni contrarie alla logica e madornali errori»[5]. Un western allegro è *I milioni di Saetta*, con il protagonista Domenico Gambino, al meglio delle sue incredibili acrobazie, questa volta alle prese con un branco di sgangherati cow-boy che cercano di soffiare il suo gruzzolo di dollari, senza mai venirne a capo.

Chiude questa lunga elencazione un film del 1926, girato parte in Italia e parte in Canada e in Alaska. Si tratta di *La donna carnefice nel paese dell'oro*, soggetto del giornalista Arnaldo Cipolla, il quale, reduce da un viaggio in quelle regioni, aveva poi travasato le sue esperienze in questo film, inserendovi anche alcune tipiche costumanze di quei luoghi. A parte il solito Ausonia come protagonista maschile, questa donna carnefice, alias "Daisy la Piovra", che alla fine del film morrà morsa da un serpente, è Isa Bluette, celebre attrice di varietà, qui alla sua prima e unica prova cinematografica.

Dalla visione di quattro o cinque film che il sottoscritto ha avuto modo di fruire e dal confronto di soggetti, frasi pubblicitarie, recensioni e fotografie, si ricava l'impressione che, complessivamente, si tratti di una produzione minore, una sottospecie del genere atletico-acrobatico, nobilitata solo dalla spericolatezza di alcuni rompicollo, i quali avrebbero meritato soggettisti e sceneggiatori meno superficiali e, diciamolo pure, meno ignoranti, che non confondessero il Nord con il Sud America o addirittura con l'Africa. Sentire parlare di gauchos nell'Arizona, di pampas nella California e di fazende nello Yukon o nell'Alaska, vedere nelle foto i cow-boy vestiti da pamperos e che quattro piume in testa fanno un indiano, sapere che nel Far West c'erano addirittura i leoni, beh, è come quella canzone che dà il titolo a questa note, dove si parla dell'Arizona, terra di sogni e di chimere, in cui, quando una chitarra suona, cantano mille capinere.

[1] Allan Kardec, «La Cinematografia Italiana ed Estera», Torino, ottobre 1914.
[2] Reffe, «La Vita Cinematografica», 15 maggio 1915.
[3] M. Balustra, «La Vita Cinematografica», 25 dicembre 1921.
[4] Vice, «La Vita Cinematografica», 7-8, 22 febbraio 1922.
[5] C. Chistà, «La Rivista Cinematografica», 21, 10 novembre 1922.

Franco Nero in Tempo di massacro *di Lucio Fulci*

Claver Salizzato

Un pugno di dollari per il western italiano

Il discorso sul western italiano dovrebbe partire da André Bazin e da alcune sue considerazioni a proposito dell'"evoluzione del western". Nel saggio omonimo[1], infatti, il padre spirituale della Nouvelle Vague (e di François Truffaut) dà una fulminante e profetica definizione del cinema western, genere americano *par excellence* (secondo un famosissimo testo di Jean-Louis Rieupeyrout), così come è venuto conformandosi nel dopoguerra, e fornisce nello stesso tempo radici storiche e culturali alle sue più estreme propaggini (i cui sviluppi non avrà modo di analizzare, morendo prematuramente nel 1958). Bazin parla dunque, per gran parte della produzione postbellica, di "sur-western" ossia di un «western che si vergognerebbe di essere solo se stesso e che cerca di giustificare la propria esistenza con un interesse supplementare: di ordine estetico, sociologico, morale, psicologico, politico, erotico..., insomma, con un qualche valore estrinseco al genere e che si suppone lo arricchisca»[2]. E cita, a proposito, il caso di due film particolarmente adatti all'esemplificazione (alla sua, ma anche e soprattutto al nostro ragionamento sulle origini italiane del genere stesso): *Mezzogiorno di fuoco* (1952) di Fred Zinnemann, e *Il cavaliere della valle solitaria* (1953) di George Stevens. Per ravvisare, nel primo, la coincidenza di «una storia che potrebbe benissimo trovare il suo sviluppo in un altro genere, con un tema tradizionale del western» e quindi l'utilizzo di «quest'ultimo come una *forma* che ha bisogno di un *contenuto*»; mentre, nel secondo, l'intenzione «di giustificare il western tramite... il western», laddove la tesi del film «è il mito»[3].

Ora, fatte le debite proporzioni, storiche e culturali, che cos'altro è stato, in quest'ottica, *Per un pugno di dollari* (1964) di "Bob Robertson", ossia "Figlio di Roberto Roberti", ossia Sergio Leone, formidabile exploit dell'interpretazione italica di quel cinema, oltre che capostipite di una fortunatissima trilogia, se non l'ulteriore (e forse anche ultima) dimostrazione di quella "teorica"? Che cos'altro è stato se non un "sur-western" portato alle sue più eccessive conseguenze, dove appunto ciò che conta sono i valori estrinseci al genere, di ordine estetico, sociologico, morale, psicologico, politico, erotico e che si suppone lo arricchiscano? E

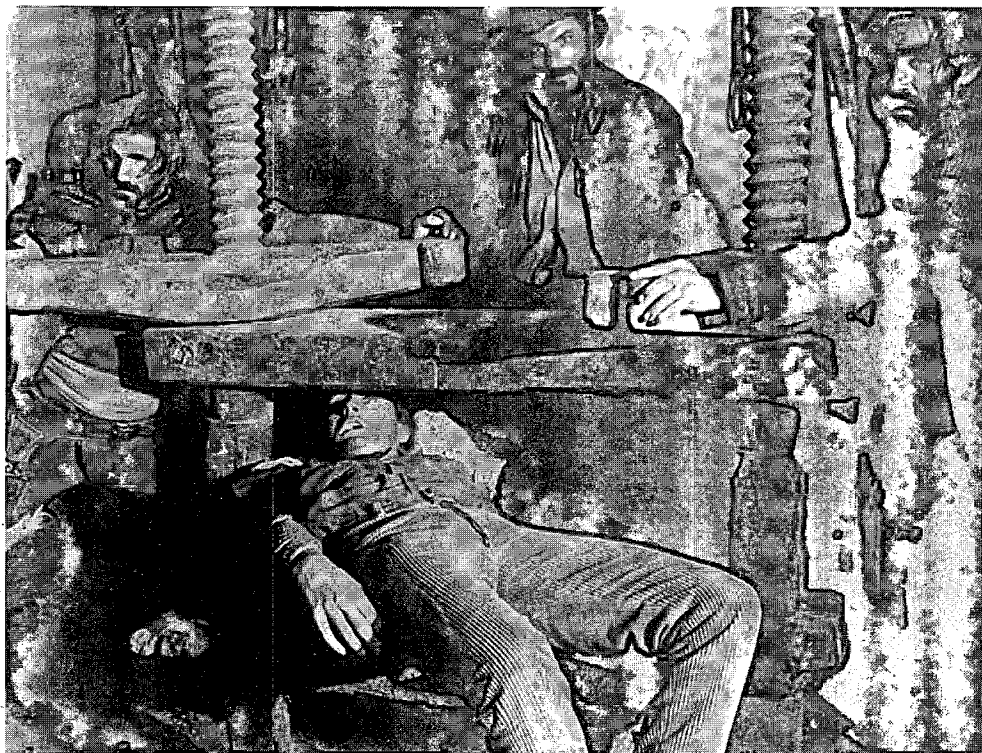
dove il western e la sua stessa storia cinematografica non sono stati altro che una *forma* estremizzata che addirittura non aveva nemmeno più bisogno di un *contenuto*? Che cosa ha giustificato, in definitiva, *Per un pugno di dollari*, *C'era una volta il West* (1968), sempre di Leone, altro capo d'opera di un'ulteriore trilogia, e tutto il meglio di quello stato di grazia artistico e produttivo, se non il western medesimo, se non il mito tout court?

In questo quadro anche le due opere evocate da Bazin non fanno altro che rendere più esplicito il riconoscimento, più forte la parentela (in teoria, s'intende): quante attese di treni del destino sbuffanti, quanti impari duelli tra baracche di un villaggio di frontiera (anche produttivamente parlando, se pensiamo alle reiterate location spagnole o, alla peggio, ciociare), quanti insospettabili ammazzasette e cavalieri pallidi provenienti dal nulla e verso il nulla diretti, quante valli solitarie e pistoleri che pensavano d'aver appeso le armi al chiodo, e quanti riti, estetismi, sociologismi, moralismi, psicologismi, quanta politica e quanto erotismo, nel famigerato e indimenticabile western italiano? Senza contare le citazioni vere e proprie: da *Mezzogiorno di fuoco* a *C'era una volta il West*, per esempio; o da *Il cavaliere della valle solitaria* a *Per un pugno di dollari*... E chi ha occhi per vedere, veda.

In pratica, invece, il western italiano – "spaghetti" o "macaroni" che spregiar lo si voglia – ha quarti assai meno nobili e genealogie alquanto più popolane: scaturisce da una sorgente che, sul finire degli anni '50 e dell'investimento hollywoodiano a Cinecittà, si va lentamente, ma inesorabilmente prosciugando con il logico disappunto di un'"industria" (le virgolette sono d'obbligo quando si tratta di un paese in cui una vera industria cinematografica non è mai realmente esistita) più adusa a abbeverarsi in modo selvaggio a quella fonte, che a crearne di nuove. Il filone del cosiddetto "peplum" – lo "storico-mitologico" delle nostre origini, dalla *Cabiria* di Pastrone/D'Annunzio in poi – sta sparando le sue ultime cartucce in quell'ultimo scorcio di decennio e a cavallo del successivo, dopo aver dato il meglio di sé con titoli come *Ulisse* di Camerini (1954), *Le fatiche di Ercole* (1958) e *Ercole e la regina di Lidia* (1959) di Francisci, *Il colosso di Rodi* di Leone (1959), *Arrivano i Titani* di Tessari (1962), quando il *Per un pugno di dollari* leoniano arriva inaspettatamente e quasi clandestinamente (esce in un cinemino di Firenze, in piena estate, senza alcuna pubblicità degna di questo nome e avversato perfino dai pronostici) a scombinare le carte in tavola, calando un poker d'assi pigliatutto cui niente e nessuno potrà più restare indifferente. È il 1964, appunto, e i produttori nostrani, ancora molto lontani dall'aver trovato una nuova gallina dalle uova d'oro, tentano inopinatamente di spremere all'osso la vecchia. Le sale sono in diminuzione, il numero annuale dei biglietti venduti al botteghino in calo (anche se l'aumento dei prezzi compensa le perdite), e Goffredo Lombardo, tycoon della Titanus oltre che leader del settore (a lui si deve la famosa "operazione giovani registi", qualcosa come duecento esordi all'inizio degli anni '60), in temporanee difficoltà economiche. Di contro, il primo, autentico esemplare di western "all'ita-

liana" registra un successo bruciante e imprevedibile (tanto più se è vero che, secondo una testimonianza dello stesso Leone, un esercente romano padrone di un circuito di ben cinquanta teatri avrebbe addirittura rifiutato di visionare preventivamente il film, convinto che investire nel western di casa nostra fosse un'operazione in perdita): tre miliardi e due d'incasso.

Ecco, il fenomeno e le sue motivazioni sono tutti qua, "in pratica": né Bazin, né Zinnemann, né Stevens, bensì, molto più semplicemente, un affare, una questione di soldi, un "pugno di dollari", appunto. E' soltanto questa contingenza, questa casualità del mercato, su cui ognuno a proprio modo ha poi speculato creando infiorescenze, iterazioni, moltiplicazioni, fratellanze esasperate e ramificazioni improbabili, che ha tenuto a battesimo il western *italian style*. Un cinema fatto prevalentemente da (e di) "maestranze" allevate e addestrate nel clima euforico e imponente della Hollywood tiberina, abituate per mestiere e dal mestiere a pensare allo spettacolo "grande" anche in presenza di forti influssi e connotati neo-

Clint Eastwood in Per un pugno di dollari *di Sergio Leone*

Da uomo a uomo *di Giulio Petroni*

realisti, da cui, anzi, trarre ispirazione e giovamento come da una pianta perspicuamente nazionale, come da una rivendicata appartenenza regionale. Da Sergio Leone (che con gli americani ci ha lavorato davvero e tanto) a Duccio Tessari, a Sergio Corbucci, a Enzo Barboni (E.B. Clucher), a Sergio Sollima alla macchina da presa; e da Ennio De Concini a Leo Benvenuti, a Piero De Bernardi, a Age & Scarpelli, a Luciano Vincenzoni, a Sandro Continenza alla macchina da scrivere: è tutta una serie di "ex", trasferitisi da un genere all'altro, da un filone all'altro, con l'unico scopo della professione, mercenari (e il termine non ha alcun intento spregiativo, al contrario) del divertimento popolare.

Un caso, appunto, che, mentre Leone stia pensando al prossimo film (dopo *Il colosso di Rodi*) oziando romanescamente davanti a un caffè al bar Rosati di Piazza del Popolo, alcuni suoi collaboratori, appena usciti dal cinema Metropolitan di via del Corso dopo aver visto *La sfida del samurai* di Akira Kurosawa, incontrandolo gli soffino all'orecchio l'idea che quella storia così caratteristicamente, folcloristicamente nipponica (un *jidaigeki* con tutti i crismi) potesse essere trasformata senza colpo ferire in un western (dato che già Kurosawa l'aveva tratta da un

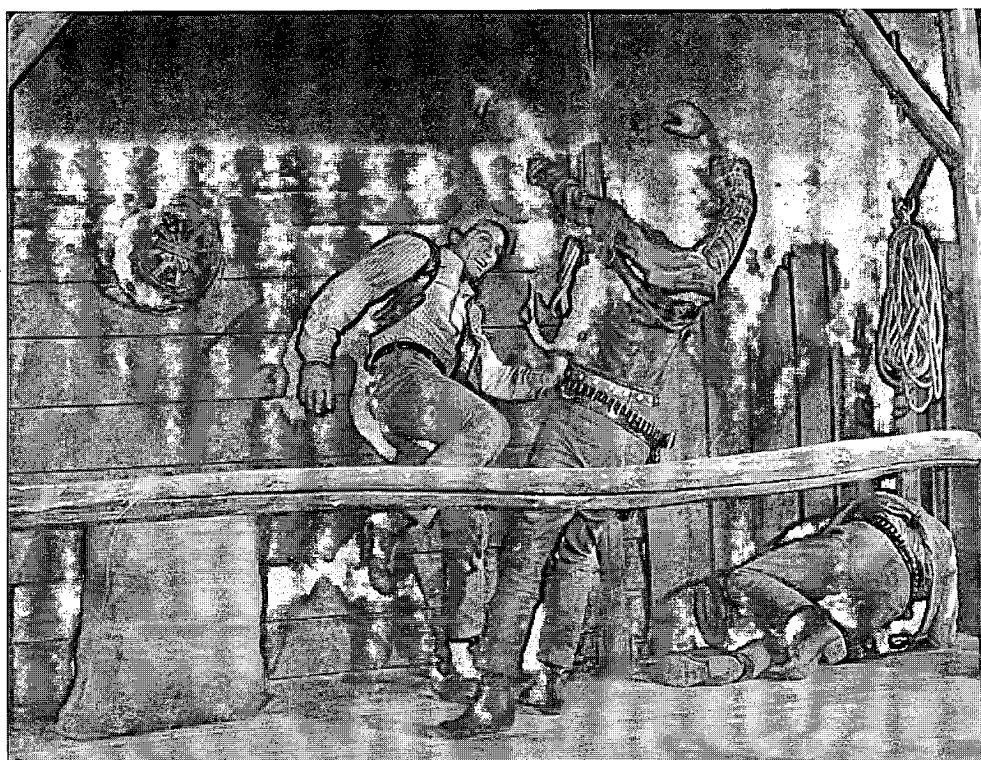
Duccio Tessari in Il ritorno di Ringo

hard boiled del calibro di *Piombo e Sangue* di Dashiell Hammett). Un caso che proprio in quel periodo (tra il '62 e il '63) il tedesco occidentale Harald Reinl, altrimenti ricordato solo per essere un veterano del "cinema di montagna", realizzi con la doppietta *Der Schatz im Silbersee* (*Il tesoro del lago d'argento*) e *Winnetou* (*La valle dei lunghi coltelli*), tratti dalle storie di Karl May, interpretati dalla celebre coppia Lex Barker-Pierre Brice, e coprodotti dalla Rialto Film di Amburgo e dalla Jadran Film di Zagabria, un profitto complessivo di circa due milioni di dollari l'uno soltanto al di fuori dei mercati tedesco, austriaco, scandinavo e dei Paesi Bassi. Un caso che in Italia, dopo ben venti, venticinque pellicole che tentano di sfruttare l'onda germanica fino al 1964 (fra cui ricordiamo: *Le pistole non discutono* di Mike Perkins/Mario Caiano; *Gli eroi di Fort Worth* di Herbert Martin/Alberto De Martino; *Massacro al Grande Canyon* di Albert Band/Alfredo Antonini; *Minnesota Clay* di Sergio Corbucci), nessuna riesca a portare a casa, quando tutto va bene, più di trecento milioni di utile su costi aggirantesi intorno ai cento, centocinquanta. Sgombrando così il passo all'avvento leoniano.

Un caso, infine, ma non per finire, che il business trovi fin da subito un terreno (quello, come dicevamo, dello storico-mitologico) tra i più favorevoli a ospitarne la proliferazione: addetti, storie, scenari, produttori e formule produttive già ampiamente sperimentati e pronti a "riciclarsi" e a ristrutturarsi in un battibaleno, addirittura in corso d'opera (come per *Sansone e il tesoro degli Incas* di Piero Pierotti, una coproduzione con la Germania del 1963, iniziato peplum, terminato western). E, soprattutto, registi provenienti dalle medesime scuderie e dal medesimo ceppo: Tessari e Barboni, ad esempio, il primo già co-sceneggiatore di *Per un pugno di dollari*, poi responsabile dell'interessante e beneaugurante *Arrivano i Titani* (1962, altro peplum/western); il secondo già operatore alla macchina di *Gli ultimi giorni di Pompei* (1958) sotto Leone.

Casi non proprio determinati da scelte culturali, stilistiche, estetiche o via discorrendo, bensì, piuttosto, dalla pura e semplice e disarmante ricerca – perché così vanno le cose del cinema – di far soldi, di investire il denaro in operazioni sempre più remunerative. È questo, in definitiva, il concime che permette lo spuntare e l'affermarsi (in non oltre una decina d'anni) del fenomeno western in Italia e che contiene, insieme, i germi del suo declino e del suo inaridimento: il progressivo restringersi dei guadagni di altre imprese e il contemporaneo *jackpot* miliardario messo a segno da Leone, tanto più in tempi di magra come quelli, convincono la maggior parte degli imprenditori cinematografici del paese (vecchi, nuovi e avventuristi) a spostare tutti i loro capitali sul cavallo vincente, permettendogli così di correre e ingrassare. In origine ci si mettono la Pea (Produzioni Europee Associate) di Grimaldi, la Fida, la Silver Ben di Emo Bistolfi, la Jolly di Papi e Colombo (che pesca il jolly, appunto, producendo *Per un pugno di dollari*). Poi si aggregano, man mano che le cose si vanno facendo vieppiù allettanti, l'Ultra di Turi Vasile con la Interfilm, la Rafran di Leone, la Lux, la Pac di Piero Bregni, la Sancrosiap di Sansone e

Crocinski, la Documento Film di Gianni Hecht, l'Italian International di Lucisano, la West di Zingarelli. Quindi, società di coproduzione come l'Oceania e la Juppiter (con Spagna e Germania, già collaudate). Per non parlare di quelli che appaiono e scompaiono nel breve volgere di un film (nel 1967 sono circa quaranta le piccole case che mordono e fuggono col malloppo subito dopo il loro primo e ultimo western: per lo più dilettantesco, ciociaro, senza trama e pieno di morti ammazzati): Dea, Cineluxor, Primex, Cinefilm, Gorfilm, Cineproduzioni Associate, Film Epoca, Danny Film, ecc. E di quei "grandi" – Titanus, Rizzoli, De Laurentiis – che, capita l'antifona, non possono far altro che adeguarsi, o direttamente o attraverso il noleggio o tramite consociate (in quattro anni, dal '65 al '68, la Titanus ne distribuisce tredici; la Cineriz, nel '65, distribuisce *Una pistola per Ringo* e produce il sequel *Il ritorno di Ringo,* entrambi di Tessari; De Laurentiis, nel '66, apre i portoni del genere all'"autorialità" con *Un fiume di dollari* di Lee Beaver/Carlo Lizzani).

I soldi fanno dunque di quei casi un evento clamoroso, irripetibile e altrimenti inspiegabile: tra il '65 e il '69 si contano la bellezza di più di duecento esemplari

Giuliano Gemma in Adios Gringo *di Giorgio Stegani*

prodotti, con incassi spesso miliardari (solo i due *Trinità*, a distanza ravvicinata, 1970/1971, valgono al botteghino otto miliardi) o molto vicini a quelle vette. Sempre loro rendono quello stesso evento breve ed effimero: quando non ci sarà più nulla da guadagnare e i profitti, in uno stato di avanzata saturazione del pubblico, si ridurranno sempre più sensibilmente (così com'era successo per i precedenti "filoni" della nostra cinematografia recente), non si farà altro che cambiare nuovamente cavallo con la speranza che vinca tanto quanto il suo predecessore. Senza rancore, perché gli affari sono affari. Eppure, una volta appurato e deciso il verso eminentemente mercantile del fenomeno "western all'italiana", almeno nel suo complesso, una volta riconosciute le sue parentele "pratiche", gli vanno comunque riconosciuti alcuni "valori", alcune influenze che in qualche modo e in parte lo riscattano dal quel retaggio così limitante: un marchio di fabbrica che elabora e addirittura arricchisce la memoria storica del genere più americano del cinema americano; una via artistica al disvelamento di nuovi modelli autoriali e interpretativi dello spettacolo cinematografico; e una poetica che riesce, nei suoi momenti più ispirati, a combinare Hollywood con la lezione del miglior cinema italiano uscito dalla guerra.

Innanzitutto, quindi, il marchio di fabbrica. Il nostro western standard non è la mera riproposizione, l'imitazione tout court e seriale di un modello. Anzi, esso stesso si propone, nell'arco della sua breve esistenza, come modello, per il mercato interno e per quello internazionale, statuendo addirittura canoni e leggi ex novo cui si conformeranno persino oltreoceano (vedi Peckinpah su tutti, ma anche, più di recente, Eastwood). L'importanza e il rilievo che possono avere pellicole come *Per un pugno di dollari*, *Una pistola per Ringo*, *Django* (di Sergio Corbucci, 1966), *Il mio nome è Nessuno* (di Tonino Valerii, 1973), *Lo chiamavano Trinità...* e così via (senza citare per intero la filmografia leoniana), non stanno nella riedizione in forma più moderna, riveduta e corretta, della vecchia, classica formula fordiana, hawksiana, manniana, del westerner, l'eroe intento a conquistare spazi di frontiera. Non stanno, come bene faceva notare Bazin, nella messa in scena di una storia, con tutte le possibili varianti mitiche da essa dedotte o indotte (il western è, per gli americani, il loro genere storico-politico per antonomasia), bensì nella rappresentazione e nella messa in scena di un mito senza più alcun aggancio con la propria Storia. Un mito che, per quanto riguarda l'Italia, è persino "di seconda mano": non quello vero, autentico, della conquista dell'Ovest, non quello documentato nelle leggende tradizionali del Far West, ma piuttosto e preferibilmente quello contrabbandato dallo schermo, dal cinema, da Hollywood. Il mito cinematografico del mito («La mia America – amava puntualizzare Leone – è una terra magicamente sospesa tra il cinema e l'epos»). Ecco perché nel western italiano non ci sono né indiani né cow-boy e tanto meno sceriffi, non ci sono mandrie di bestiame da transumare, non ci sono territori da conquistare o da colonizzare, né soldati a cavallo, ma soltanto la loro presenza fantasmatica, la loro quintes-

Sergio Corbucci e Franco Nero

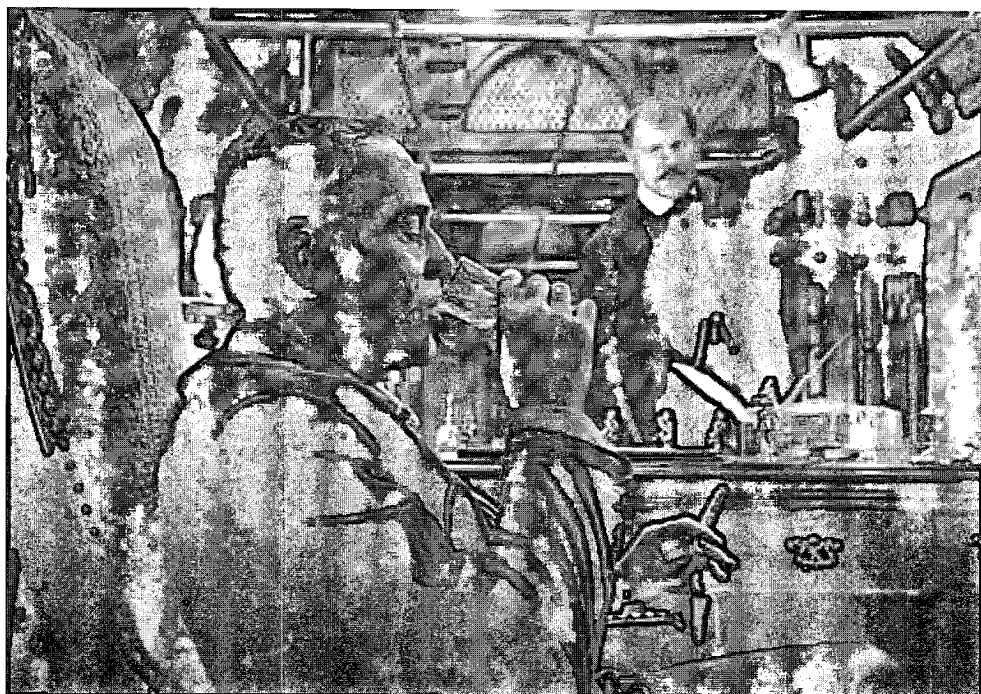
senza immaginaria e immaginifica, la loro immagine filosofica. Ci sono invece cavalieri senza spazio e senza tempo, senza passato né futuro, nell'hic et nunc dello spazio-tempo cinematografici. E ci sono sempre territori brulli, aridi, assolati, messicani più che statunitensi, villaggi fantasma (appunto), archetipi immobili come i resti di una polis greca. Effigi, nient'altro. Ed ecco anche perché è così facile imbattersi, in molti western nostrani, in un'ulteriore contaminazione del mito, in una sua regionalizzazione: «lo straniero senza nome», Ringo, Django, Nessuno... Si tratta di proiezioni – più o meno velatamente – omeriche, Ulisse, Achille, Aiace Telamonio, Ettore, il furbo, l'invulnerabile, il messaggero di morte, il perdente; o bibliche, come l'Arcangelo Gabriele con la spada infuocata che compie la giustizia divina.

Questo marchio, poi, punta tutto sull'esasperazione e sulla maniera. Qui i morti ammazzati si contano a carrette (come nel finale di *Per qualche dollaro in più*, 1965, seconda puntata della prima trilogia leoniana); la violenza efferata e perversa viene esibita senza omissioni e con raccapricciante regolarità e tambureggiamento (il pestaggio di Clint Eastwood in *Per un pugno di dollari*, ma anche la mano spezzata di Franco Nero in *Django* e la bara sempre presente, per citare solo qua e là). Spesso le pistole hanno più gittata e potenza dei fucili (nonostante la storica battuta di Gian Maria Volonté: «Quando un uomo con la pistola incontra un uomo con il fucile, l'uomo con la pistola è un uomo morto», in *Per un pugno di dollari*) e può anche capitare che un paio di pallottole siano più che sufficienti a stecchire tre o quattro loschi figuri, senza contare altri virtuosismi o magie del genere (il duello con il cappello ingaggiato fra Eastwood e Van Cleef in *Per qualche dollaro in più*); inoltre non si contano i combattimenti impari dove un solo uomo – memore degli Ercoli e dei Macisti suoi antenati – di solito riesce a liquidare interi eserciti di malintenzionati armati fino ai denti (Beauregard/Fonda contro il "mucchio selvaggio" in *Il mio nome è Nessuno*, o *Un esercito di cinque uomini*, 1969, di Italo Zingarelli, che è tutto un programma fin dal titolo). Insieme a un modo di raccontare – una "maniera", appunto – e di illustrare a tutto tondo, senza troppe sfumature, con le tinte più forti che possono uscire dalla tavolozza: un trompe-l'oeil dove dominano il panfocus wellesiano, i dettagli a pieno schermo, ingigantiti dal Cinemascope, i colori decisi, l'estetismo enfatico. Una sorta di Rosso Fiorentino dello schermo che lascia sempre perplessi su dove cominci la vera arte e finisca l'esibizionismo di un'incomparabile abilità. Il western italiano ha, poi, il merito di aver tenuto a battesimo e svelato una serie di grandi "autorialità" che travalicheranno il genere, ma si affermeranno come cineasti proprio grazie e in virtù della cifra che esso ha impresso su di loro. Gian Maria Volonté, Ennio Morricone, lo stesso Clint Eastwood, affermatosi tra i migliori registi del cinema internazionale solo dopo aver fatto la "montagna" nella trilogia del dollaro ed esserne così diventato l'incarnazione. E, naturalmente, Sergio Leone su cui vale la pena di aprire un discorso a parte.

Leone non è solo un caposcuola, un maestro da cui nessuno di coloro che, dopo di lui, abbiano voluto cimentarsi con il genere ha più potuto prescindere

(anche a Hollywood), non è solo il geniale e guittesco inventore dell'alchimia che ha reso ricco per più di dieci anni il nostro mercato eternamente in crisi. Non è solo il regista che ha scoperto Eastwood, ha fatto lavorare Bertolucci e Argento, ha utilizzato Henry Fonda per fargli interpretare l'unica parte da cattivo di tutta un'onorata carriera passata dalla parte dei giusti, e che ha messo una pietra tombale sopra la Monument Valley di John Ford. È, in tutto e per tutto, l'unico vero "autore", ormai universalmente riconosciuto (checché ne possa dire la nostra critica più paludata che stenta ancora a riconoscere nei propri salotti buoni un Ford o un Hitchcock), che quella fortunosa stagione abbia prodotto. Attraverso la metafora del genere, attraverso i suoi codici e le sue forme, Leone ha sempre, ostinatamente, inseguito le proprie ossessioni e una propria, personalissima, concezione del cinema, una «vocazione per il racconto», com'egli stesso ha un giorno affermato, continuando: «l'America, ai miei occhi, appare come una lunga e crudele notte araba. Per questo il mio cinema è popolato di ladri di Bagdad, di principesse rapite, di maghi cattivi, di uccelli Roc, e la loro eloquenza, quando ne hanno una, è quella che sa dargli "Sheherazade". Raccontare, catturando l'attenzione del pubblico, oppure la sentenza di morte verrà eseguita all'alba».

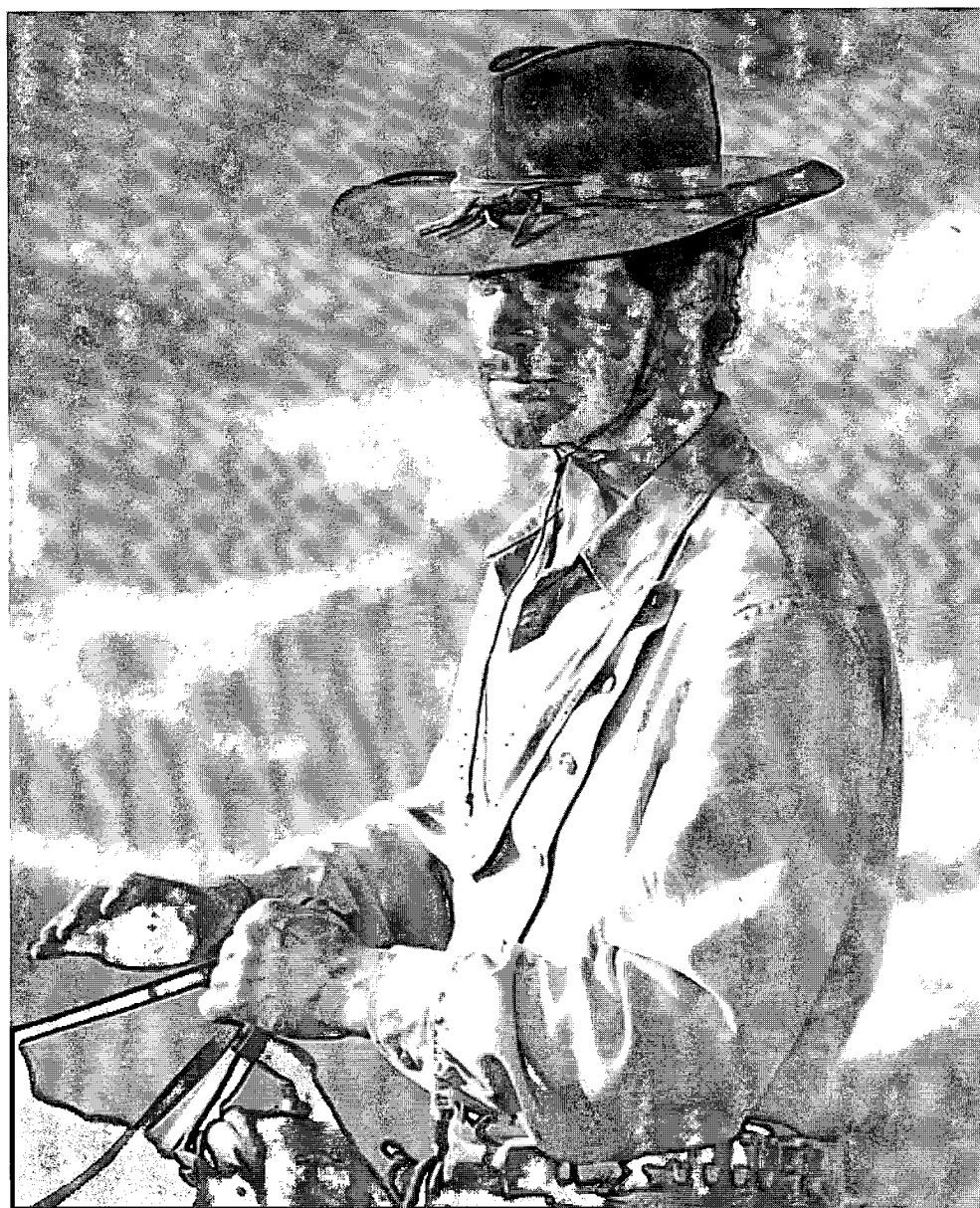
Con *Per un pugno di dollari*, il figlio d'arte di Roberto Roberti, importante direttore d'attrici del muto (soprattutto Francesca Bertini), e Bice Waleran, a sua volta interprete nel medesimo periodo, sembra, anche di un western primitivo (dovrebbe ancora esistere una foto di lei a cavallo attorniata da indiani autarchici impennacchiati), inaugura, infatti, il proprio mondo di "favole nere" per adulti dove l'epopea del West c'entra poco – se non come pura traccia narrativa e estetica – e comunque è rivoltata come un pedalino. Gli eroi fordiani aprivano una finestra e si trovavano davanti una prateria dove prima o poi sarebbero scomparsi alla ricerca della bambina rapita dai Sioux (in *Sentieri selvaggi*, 1956); gli eroi leoniani, se aprono una finestra rischiano di beccarsi una pallottola in mezzo agli occhi. E Clint Eastwood è la dimostrazione che non solo «quando la leggenda supera la realtà...» va tramandata la leggenda (*L'uomo che uccise Liberty Valance*, 1962, sempre Ford, naturalmente), ma che, in fondo, la "leggenda" può benissimo raffigurare un punto di vista assai intimo e privato. Perché Leone, nei suoi western (si possono definire così? Io preferisco continuare a definirli così, dato il loro "stampo", pur rischiando di essere riduttivo) mette in scena sempre la stessa, identica, parabola interiore: la ricerca del "Padre" (i "dollari" dei primi due titoli; il "tesoro" sepolto in una tomba, del terzo, *Il buono, il brutto, il cattivo*; la "stazione" dell'apertura della nuova trilogia, *C'era una volta...*; la "Rivoluzione" e l'"America" delle puntate finali: sono tutti, ognuno in un proprio senso segreto, feticci e compensazioni di una figura paterna irraggiungibile, mitica, paganamente divina, su cui si può soltanto fantasticare e che, come il nichelino fitzgeraldiano, può essere usata solo "per fare del cinema" o tutt'al più per andarci); le *liaisons dangereuses* dell'amicizia virile (uomini dappertutto, nel suo cinema, che s'inseguono, s'imbro-

gliano, si odiano e si amano, solidarizzano e si sfottono, si aiutano a morire, e, sempre, stringono legami pericolosi, come testimoniano, per tutto il resto, le ultime battute tra Frank/Fonda e Armonica/Bronson nel finale di *C'era una volta il West*, e tra Noodles/De Niro e il senatore Bailey/Max/Woods nel finale di *C'era una volta in America*: «solo uomini...una razza vecchia», e «avevo un amico, tanto tempo fa...»; e ovunque, e ognora, "diversi": di età soprattutto – *Per un pugno di dollari*, tra Eastwood e il vecchio messicano; *Per qualche dollaro in più*, tra Eastwood e Van Cleef –, di carattere, e anche di... sesso, se Jill/Cardinale di *C'era una volta il West* può essere considerata il "quarto uomo" in un balletto di virilità estreme ed esemplari); il grande, onirico, *viaggio al termine della notte* americana (un viaggio lungo ben due trilogie e che, col progetto di *Leningrado*, avrebbe dovuto continuare, come la seconda frontiera kennediana, al di là dell'Oceano, in territorio sovietico; dove il "sogno" e la sua "interpretazione" contano più dei fatti reali: una visione storica mediata e medianica, fra l'Almeria dei primi tre e il quartiere di Pietralata, trasformato in una Cinecittà bis, dell'ultimo, fra cittadine, sempre le stesse, del western spaghetti, in mezzo a una distesa di terra gialla, chiese e masserie moresche, abitate da pistoleri con gli occhi azzurri che uccidono i

Henry Fonda in C'era una volta il West *di Sergio Leone*

bambini e da cavalieri pallidi senza nome – Armonica, Cheyenne, Biondo, Noodles... –, emissari della furia divina che si fermano giusto il tempo di compiere il loro castigo; perché a Leone l'America è sempre interessata meno del suo personale teatrino delle ombre cinesi dove Rama e Ravana, Jing e Jiang, combattono la loro diuturna ed epica battaglia del Bene e del Male). Il tutto combinato e fuso con i rimasugli del brodo neorealista, cui un giovane e ancora inesperto Sergio deve i suoi esordi nella ribollente cucina cinematografica italiana dell'immediato dopoguerra (con De Sica in *Ladri di biciclette*). Egli ne ricorda gli aromi e gli ingredienti e li usa qua e là per speziare la nuova minestra e trarne sorprendenti combinazioni di gusto, soprattutto in tempi in cui quegli aromi e quegli ingredienti antichi sono definitivamente scomparsi dalle bancarelle del mercato (se mai vi sono stati esposti). Ovunque, il western leoniano rende omaggio ai cimeli e ai simulacri del "neorealismo", sperimentando con successo il loro innesto in un ordito di cinema totale: *Roma città aperta* che incontra *Via col vento*. Così si scoprono, in filigrana, dentro un epos astorico ed esotico che non ci riguarda e non ci appartiene (se non come immaginario filmico e, forse, letterario), figurine e situazioni del nostro più recente passato. Spolvera le sue iniziali avventure sulla pista dell'Ovest, *Per un pugno di dollari* e *Per qualche dollaro in più*, con mocciosi senzatetto e senzafamiglia molto somiglianti ai monelli rosselliniani e desichiani ogni giorno a caccia di mozziconi di sigarette, dollari e cioccolata dagli occupanti *yankees* (che qui diventano *gringos*); e con un'umanità indigena di poveri cristi magri e allampanati che non hanno di che mantenere la famiglia e sono costretti a rubare per vivere (allora una bicicletta, ora, magari, un cavallo, una pistola...). Insomma, con *landscapes* e *backgrounds* di miseria e depressione, di saccheggio e illegalità, di sopravvissuti abili nell'arte di arrangiarsi. E come dimenticare, poi, in *Il buono, il brutto, il cattivo*, la carica neorealista racchiusa nella sequenza del campo di concentramento nordista dove Sentenza/Van Cleef provvede a torturare i prigionieri (in cerca di informazioni sul "tesoro") e dove il coro dei soldati straccioni senza più libertà né speranza serve ad attutire le urla di dolore dei condannati? Chiara (perfino banalmente chiara) allegoria dei lager nazisti e delle brutalità che vi si sono perpetrate, ma forte interpretazione – ed efficace sublimazione – di una tragedia collettiva fissatasi e diffusasi attraverso le immagini del cinema civile più impegnato e spoglio di orpelli spettacolari (quel "tocco" vale forse gran parte di *La tregua* di Rosi/Levi). Leone parla d'altro, è vero: parla di spettacolo ed entertainment, di forza del racconto, di coinvolgimento dello spettatore, di pistolettate e duelli a mezzogiorno. E utilizza altri strumenti: quelli del "mestiere" e della pratica quotidiana, del "genere" (lui che ha girato l'immortale, l'immane sequenza della corsa delle bighe di *Ben-Hur* alle dipendenze di William Wyler), quelli artigianali della "commedia dell'arte". Il suo scopo è far divertire il pubblico: farlo partecipare, ridere e piangere, indignarsi, parteggiare, soffrire e uscire dalla sala soddisfatto di ciò che ha visto. Esattamente come quei maestri che ama più di tutti e

cui s'ispira (Chaplin in testa). Ma ciò che egli mostra al suo pubblico non sono, in definitiva, quei "panni sporchi" che la bruciante stagione dei Rossellini, De Sica, Visconti, De Santis ecc. ha voluto – contrariamente al desiderio di molti politici loro contemporanei – lavare in pubblico? Non sono, in fondo, le degradazioni umane di una guerra (anche se è la guerra di secessione americana), le illusioni di cambiamento di una rivoluzione (anche se non è la lotta partigiana, ma la rivoluzione messicana), la scoperta di una verità e di valori diversi dalla logica della sopraffazione e dell'avidità (nella magnifica, e nemmeno questa equivocabile, sequenza dell'assalto al Banco National di Mesa Verde che Juan Miranda scopre essere una segreta traboccante di internati politici, in *Giù la testa*), la fede nella natura dell'uomo, anche di quello più becero e selvatico? *C'era una volta in America*, il suo testamento, di chi si occupa se non di altri sciuscià e del loro eterno sogno di riscatto? Ecco come il precursore, il simbolo e l'ambasciatore nel mondo dello spaghetti-western sia, in realtà, anche il suo unico autore "alto", la sua anima critica, il suo cantastorie assurto all'empireo della poesia. Creatura e nello stesso tempo creatore di quel clima, di quelle atmosfere e di quella ineffabile alchimia.

Ma il western italiano ha anche un'ultima (benché, forse, non ultimativa) cartuccia da sparare sullo scenario dei meriti artistici, che non sia quella del volgare "dollaro": il western italiano ha complessivamente cambiato per sempre, come in una proverbiale rissa di saloon, i connotati del western così come le platee di tutto il mondo e di differenti generazioni sono venute identificandoli nell'arco di una vita. Ne ha mutato il passo, i linguaggi, i ritmi. In una parolona (che si trova un po' a disagio in mezzo ai Django, ai Sabata, ai Tresette e ai Trinità), le "poetiche". Va bene che prima e altrove, come ricorda il nostro insostituibile (visto che ritorna sempre?) Bazin, ci sono stati gli Zinnemann e gli Stevens, con i loro Cooper e i loro Ladd "sur-pistoleri"; va bene che prima e altrove c'è stato anche *Un dollaro d'onore* (1959) del vecchio Hawks, western davvero epocale, conclusivo e anticipatore (dal "dollaro" del titolo, al suo *mood* claustrofobico, al suo crepuscolarismo e all'importanza che assume la... dinamite). Ma il miscuglio che viene fuori dalla manipolazione italiana, Leone a parte, è davvero, nel bene e nel male, una novità assoluta e una mutazione al limite. Il western *dopo*, di qualsiasi nazionalità (perfino quello australiano che è uno dei più recenti e agguerriti), non sarà mai più lo stesso. O non sarà mai più!

Principalmente per l'imbarazzante e spesso debordante presenza dell'"atto violento" fine a se stesso e comunque esaltato a elemento fondante del plot. Una violenza gratuita e iterata (più che esasperata), obiettivo, più che dovuto corollario, dell'azione, barocca e destituita di senso nei casi migliori (*Django*, per tutti), seriale per quelli peggiori (qualcuno a caso: *Ammazzali tutti e torna solo*, 1967, di Enzo Castellari, *Preparati la bara!*, 1968, di Ferdinando Baldi, *Tempo di massacro*, 1968, di Lucio Fulci, *Lo chiamavano Tresette... giocava sempre con il morto*, 1973, di Tonino Valerii e così via). Una violenza dichiarata fin dal titolo. Ovvero

Terence Hill in Dio perdona... io no! *di Giuseppe Colizzi*

uno degli orizzonti vergini verso cui il genere si incamminerà da qui in poi: senza aver l'intenzione di stabilire paralellismi profani o addirittura blasfemi, *Il mucchio selvaggio*, con tutto ciò che significa per le "poetiche della violenza" nel cinema della New Hollywood, è solo del 1969; e il sangue a litri, i buchi nelle carni, i volti tumefatti dalle botte, insomma, lo spettacolo affascinante del gesto violento, non appartengono sicuramente alla tradizione del western e vi vengono introdotti in quantità industriali soltanto durante e dopo la contaminazione italiana.

E poi per la tendenza, sempre più accentuata con l'affermarsi del fenomeno, in tale parafrasi del genere, alla protesta e alla dissacrazione di ogni "valore". Non dobbiamo trascurare che questi sono più o meno gli anni che, in altre branche della produzione, daranno vita a film come *Sacco e Vanzetti* (un western sui generis?) di Giuliano Montaldo (poi nella *factory* di Leone con *Il giocattolo*), *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica*, di Damiano Damiani (che firma un *Quien Sabe?*, nel '67, con il Solinas di *Kapò*), *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* e *La classe operaia va in paradiso*, di Elio Petri, cioè a tutto il potenziale contestativo anti-establishment che il nostro cinema d'impegno civile ha sempre avuto. La libertà d'interpretazione e la più assoluta infedeltà alle regole codificate, che il western italiano si concede fin da subito, gli permettono di affrontare tale versante da battistrada: laddove Leone si lascia andare al gusto della colta citazione maoista «La Rivoluzione non è un pranzo di gala... la Rivoluzione è un atto di violenza» (in *Giù la testa*), altri non si fanno scrupolo di mischiare il genere alle tematiche dell'attuale e passata "lotta politica", confondendo volutamente, in film come *Tepepa* (1969, di Giulio Petroni, sceneggiatura di Solinas e Ivan Della Mea), *Il mercenario* (1968, di Sergio Corbucci), *Requiescant* (1967, di Carlo Lizzani, con Pier Paolo Pasolini) e molti, molti altri, la protesta sociale dentro l'involucro straniante dei meccanismi dello spettacolo. Il western – a parte forse qualche esempio che non gli appartiene, come *Viva Zapata!* (1952, di Elia Kazan) – in tutta la sua lunga e gloriosa storia non ha mai subito alcun tipo di "politicizzazione", avendo, *au contraire*, sempre sostenuto le cause conservatrici, quando non apertamente reazionarie, dell'"ordine" e della "privacy". Il cow-boy della tradizione hollywoodiana (western e anche "sur-western") non arrivava mai, sopra il suo cavallo, bianco o nero che fosse, a portare scompiglio e anarchia in una situazione di stabilità sociale, ma semmai, appunto, il contrario: riportava sempre la pace e l'ordine in una situazione di grave destabilizzazione e sovversivismo. Era sempre dalla parte della Legge (spesso s'identificava proprio con lo sceriffo, come in *Sfida infernale*, di Ford), della Famiglia, dello Stato e di Dio. Oltre che di un proverbiale individualismo. Nella versione italiana, non solo il rapporto si capovolge, ma s'inasprisce. Il western italiano non solo si apre al mondo delle "proteste" (di tutti i tipi e di tutti i segni), così come accade d'altronde nella società dell'epoca (sessantotto docet), ma si spinge fino alla più spudorata dissacrazione del sistema e di se stesso. Sì, perché l'ul-

Sergio Corbucci sul set di Il mercenario

tima spiaggia dello spaghetti-western (anche produttiva) sarà proprio quella dell'infimo "sganassoni-western": la dissacrazione estrema non soltanto delle regole e dei modelli classici (da cui in verità il filone nasce), ma anche di quelli da esso stesso inventati e affermati. La dissacrazione come infinita e sterile autocitazione.

Il western italiano finisce qui. Si infrange come un'onda lunga (quattrocento pellicole in sette, otto anni di attività) assorbito dalla sabbia di una spiaggia deserta (cinematograficamente parlando) lasciando dopo di sé, come avrebbe voluto Luigi XIV, il diluvio. E una favola incompiuta dove, in sintonia col *Pinocchio* collodiano, non "C'era una volta... un re", ma soltanto un umile, vile, e tuttavia assai intraprendente, pezzo di legno.

[1] In André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, pp. 261-271.
[2] Ivi, p. 263.
[3] Ivi, p. 264.

Sui set di Sergio Leone